مكتبة الأسرة 1999

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الخاصة

النقد الأدبى

د. هدى وصفى




النقد الأدبى

النقد الأدبى

تأليف: ب. برونل/ د. ماديلينا/ و. د. كوتى/ ج. م. جليكسون

ترجمة: د. هدى وصفى



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

النقد الأدبى

تأليف: ب. برونل/ د. ماديلينا/ و. د. كوتى/ ج. م. جليكسون

ترجمة: د. هدى وصفى

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان: محمود الهندى

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

تقديم

ستظل الترجمة الأدبية من القضايا المهمة في الحياة الثقافية العربية لأنها ليست فقط مكان حوار ولكنها أيضاً محاولة لإدراك موقعنا من حركة التاريخ والترجمة تستدعي إن آجلاً أو عاجلاً التأليف.

هذه الملاحظة لابد منها لتبرير الدافع لترجمة نص ما. فما الدافع لهذه الترجمة التي نقدمها اليوم: «النقد الأدبي»؟ إننا هنا بصدد محاولة متواضعة تحاول أن ترتبط بظاهرة من الظواهر المميزة للحركة الثقافية في النصف الثاني من القرن العشرين، فلم تكن حركة الترجمة أكثر نشاطاً وسرعة منها اليوم؛ فما يكاد النص يظهر في لغته الأصلية حتى يكون مترجماً في غضون شهور أو أقل وذلك ما حدث، خاصة بالنسبة لأعمال المدرسة الفرنسية للنقد (بارت ـ جينيت ـ تودوروف ...إلخ) فقد ترجمت معظم أعمالهم إلى اللغة الانجليزية في زمن قياسي.

إن الذي فرض الترجمة في عصرنا هو تعدد اللغات وسرعة الاتصالات على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية بين الأمم والشعوب، ولكي يكون هنالك أيضاً حد أدنى من التفاهم والتعاون في عالم يدرك أن «من يعرف يسيطر» فالترجمة أيضاً وسيلة للسيطرة والترجمات تشكل قوى ثقافية ـ اجتماعية لايستهان بها.

ويتميز النص الذي نقدمه اليوم تحت عنوان «النقد الأدبي» بأنه يتناول قضية النقد الأدبي من منظور مداري «أي تيمي أو

موضوعى»، فلا يتقيد بالتسلسل التاريخي لظهور مختلف الإرهاصات النقدية بقدر ما يحاول أن يتبين السمة الغالبة فى التيارات النقدية من خلال رصد تحول الذهنيات، فينقسم النقد الأدبى إلى أربعة محاور: الوصف والمعرفة والحكم والفهم، لكى يتبين النبرة الغالبة على النقد فى مراحله المختلفة. فمع تسليمه بأن هذه الحركة الرباعية هى حركة النقد فى جميع أحواله إلا أنه يميز بين الحالات التى يكون فيها للوصف مكان الصدارة أو للمعرفة أو للفهم أو للحكم؛ ففى تصور مؤلفى الكتاب، أن هناك فترات يعلو فيها صوت على صوت ولكن يظل النقد يحمل سمات الاتجاهات الأربع بدرجات متفاوتة ويقدر احتياج الديناميكية الاجتماعية فى فترة ما إلى هذا الصوت أو ذاك.

وإذا كان الكتاب المترجم فى الدول المتقدمة له أهمية كبيرة، فإننا لابد أن نعتبره فى وطننا العربى محوراً مهماً من محاور التثقيف أى تكوين الإنسان الأقوى والأعمق فعالية.

وقد ظهرت ترجمات عديدة فى النقد الأدبى الحديث ولكننى أتصور أن هذا الكتاب يحاول أن يقدم قراءة شاملة للنقد الأدبى عبر عصوره المختلفة مع التركيز على النقد الأدبى فى القرن العشرين والذى يعتبر نقطة التحول فى التناول النقدى بعدما تداخلت العلوم الإنسانية بعضها ببعض وبعدما أصبح من العسير اليوم أن نرى بوضوح ما هى حدود النقد الأدبى المعاصر؛ فقد ساهم علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم البيولوجية والعلوم الإحصائية وعلم الحاسبات الإلكترونية، كل من جانبه فى تقديم أدوات استغلها النقد بشكل أو بآخر.

ويتوقف الكتاب عند ١٩٧٧ ولذا فقد رأينا إدراج بعض الإضافات

في المقدمة، ليس بغرض التحليل والنقد ولكن من أجل ربط ما جاء في الكتاب بالعقد الذى انصرم منذ ظهوره فى محاولة متواضعة لجعله مواكباً لأحدث ما يقدم الآن فى هذا المجال. وسنكتفى هنا بالإشارة إلى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (١٨٩٥ - ١٩٧٥).

لايرتبط باختين مباشرة بجماعة الشكلانيين الروس ولكنه يعتبر امتداداً لنشاطهم، ولايتردد تودوروف سنة ١٩٨١ فى القول إن باختين هو «أهم مفكر سوفيتي فى مجال العلوم الإنسانية وأهم منظر للأدب فى القرن العشرين» وقد اطلع الغرب على أعمال باختين على فترات متباعدة وأهم أعماله ظهرت بعد وفاته وقد كان كتابه عن رابليه Rabelais السبب الرئيسى فى المكانة المتميزة التى نالها فى مجال النقد الأدبى. وتأتى أهمية باختين فى الدراسات الأدبية من نظريته الخاصة «بتعدد الأصوات» فى الرواية أو ما يسميه «البوليفونية» وكما حاول أن يطبقها فى كتابه عن ديستوفسكى، وأيضا فى عدة مقالات أخرى. وينطلق باختين من فرضية «هيمنة الاجتماعى على الفردى» ولذا فهو يرى فى الرواية وحدة اجتماعية ـ تاريخية ويربطها أيضاً «بالشكل»: إذ أن التغييرات «الشكلية» للنوع الروائى لصيقة الصلة بالتغييرات الاجتماعية ولذا فباختين لايفصل بين «الشكل والمحتوى»، وهناك مصطلح آخر يحاول باختين استخدامه لوصف التلاحم بين العمل الأدبى والواقع التاريخى ـ الاجتماعى وهو مصطلح «كرونوتوب» (١٩٧٨) الذى يعرفه «بمجموع السمات الزمكانية داخل كل نوع أدبى» وبالإضافة إلى هذا أدخل أيضاً باختين مصطلحاً آخر سيلعب دوراً مهما فى النظرية الأدبية وهو المصطلح الذى استخدمته جوليا كريستيفا باسم «التناص»

(Intertextualite) أو مايسميه باختين العلاقة «الحوارية» وهى العلاقة التى تعتبر فى قلب العمل الروائى والتى تسمح بدمج مختلف أنماط الخطاب فى علاقة مواجهة دون أن تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائى فى منظور واحد. وكما يقول تودوروف: «تبدو الرواية من هذا المنظور كما لوأنها نسق تناصى للصور واللغات والأساليب والوعى الملموس وغير المنفصل عن الكلام» ومن هنا جاء التحول الذى طرأ على نظرية الرواية التى تحولت إلى بويطيقا القول ذات المعطيات «التداولية». ونأمل أن يكون هذا التقديم قد ساعد على ربط الترجمة المقدمة بالمرحلة الراهنة.

د. هدى وصفى
القاهرة، ١٩٨٩

مقدمة

لن نقع فى الابتذال، ولن نعيد إلى الأذهان تلك الخاصية المزعومة التى وسمت الفرنسيين، وهى أن النقد عندهم يتحول إلى ذهنية ناقدة. فستظهر الصفحات التالية أن الأمر ليس دائماً كذلك. وفولتير Voltaire الذى غالبا ما يأتى ذكره على أنه أفضل ممثل للذهنية الفرنسية لما فيها من عناصر رفضية، لاحظ بعناية فى القاموس الفلسفى(Dictionnaire Philosophique) أنه فى الماضى، أى فى القرن السادس عشر وأيضاً فى القرن السابع عشر «كان المعنيون بالأدب شديدى الاهتمام بالنقد النحوى للمؤلفين اليونانيين واللاتينيين، ونحن مدينون لهم بما توفر لنا من جراء أعمالهم من قواميس، وطبعات دقيقة، وتفسيرات لروائع العصور القديمة».

وبهذا الوصف نفهم أن النقد ليس مشروعاً للهدم بالكلام الجارح بل إنه عملية إعادة بناء دؤوبة ومحافظة على التراث، وهو الأمر الذى يقتضى التمييز بالدرجة الأولى.

التمييز والنقد(*): كلمتان من أصل واحد فإذا عدنا إلى أصل هذه الكلمات (etymon) كما كان يفعل هؤلاء النقاد العلماء فى الصرف والنحو، نجد باللاتينية Cernere ، واليونانية Krinein، كلمتين

(*) التمييز discernement: من اللاتينية discernere أو cernere أى «الفصل» (separer بالفرنسية). النقد Critique: من اليونانية Kritikos والمصدر Krinein أى الحكم على الشىء «من خلال» «التمييز» أو «إدراك الفروقات». (Distinguer بالفرنسية) وذلك يعنى أيضا «الفصل» (المترجمة استناداً إلى القاموس الفرنسى)

تعنيان فى الأساس «الفصل» و«التمييز» أو «إدراك الفرق».

فصل الحبة الطيبة عن الزؤان، هذا ما يفترض أن تؤدية العملية النقدية فى جوهرها. ونرى على الفور بعض التطبيقات لهذا المبدأ:

ففيما يتعلق بإسناد عمل أدبى ما إلى صاحبه مثلا: كيف يتم تمييز العمل الأصلي بين مجموع الأعمال المزيفة (لم يمر وقت طويل منذ أن أضل النص المزيف لعمل رامبو Chasse spirituelle (Rimbaud) الذى نشره باسكال بيا، عدداً من النقاد المحترفين. والقضية، حسب كلود موريأك، «أصابت النقد فى صميم كينونته»[1]، أو أيضاً فيما يتعلق بالنشر و«بالطبعة المبنية على الأصول»: كيف يتم اختيار النص الصحيح بين مجموعة من النصوص المختلفة وذلك لايعنى اختيار ما يرضى «الناشر» («الأفواج المسلحة troupes armees فى حكمة شهيرة لباسكال Pascal) بل اختيار ماتم اكتشافه بفضل عمل دؤوب لحل الرموز بواسطة العدسة المكبرة («الوجوه الهزيلة المسلحة trognes armees »).

لأن الخطر فى أى عمل نقدى يكمن فى أن يكون الاعتماد على الذوق هو المقياس، وبالنتيجة يصاب العمل النقدى بانتقاص غريب إذ يصبح دوره مقتصراً على الحكم على الإنتاج الذهنى والتمييز بين الصالحين والأشرار، أو بالأحرى، التمييز بين من أجدهم صالحين ومن أجدهم أشراراً، ولقد أحسن لابروبير (La Bruyere) فى قوله بأن «الناس يتسمون بالحيوية أكثر بكثير مما يتسمون بالذوق، وبعبارة أوضح فقليلون هم الذين نجد عندهم العقل المصحوب بالذوق السليم وبالنقد الحكيم»[2].

إلا أنه فى الوقت نفسه الذى يحكم فيه على النقد، لايستطيع

الامتناع عن تصور النقد كعملية إدلاء بالأحكام. وهذه النزعة قوية إلى درجة أنها توجه حتى محاولات التعريف بالنسبة لايميل ليتريه (Emile Littre) فإن النقد الأدبى هو «فن الحكم على الإنتاج الأدبى» والناقد هو «الذى يحكم على الأعمال الذهنية» والملاحظة النقدية هى «الحكم الذى يدلى به ناقد ما». وهذا الجبروت الذى يخاطر به الناقد فيه شيء من الإثارة، ونفهم كيف أن سى اس لويس C. S. Lewis بدأ كتابه حول التجربة فى النقد الأدبى (Experience de critique litteraire) بالتهجم على التعريف المألوف «إن الغرض التقليدى للنقد الأدبى هو الحكم على الكتب» وعكس العملية المترتبة على هذا التعريف (الذوق السليم هو الذى يشدنا إلى الكتب الجيدة، والذوق الردىء هو الذى يشدنا إلى الكتب السيئة: فلماذا لايمكن «تعريف الكتاب الجيد على أنه كتاب يقرأ بطريقة ما، والكتاب السيىء على أنه كتاب يقرأ بطريقة أخرى[٢]؟ وحيث أن النقد لايريد إلا الإدلاء بالأحكام فإنه يؤدى حتما إلى نقد الأحكام.

هل يجب إلقاء مسئولية توجيه النقد نحو النموذجية على أرسطو؟ لقد اعتبروه المرجع الأعلى فى هذا المجال كما فى مجالات أخرى عديدة ولفترة طويلة غير أن الستاجيرى(*) أبدى مرونة أكبر بكثير. وفى أحيان كثيرة فإن «الأطباء السخفاء(**)» فى الأدب هم الذين يبدون تشخيصهم باسمه. النقد الأرسطو طاليسى هو أولا نظرية الإبداع، إذن هو بيان ووصف.

(*) ولد ارسطو فى ستاجيرا فى اليونان وغالبا ما يسمونه بالستاجيرى «الترجمة».

(**) جاء فى النص الفرنسى "Diafoirus" وهم اسم الاطباء السخفاء الذين وردت أسماؤهم فى مسرحية موليير: مريض الوهم «المترجمة».

وبذلك يشكل النقد أحد فروع المعرفة فالدراسة الفردية الدؤوبة تمتد من الدراسات السابقة، وهي نفسها لها امتدادات، فالنقد إذن له تاريخ بل يمكن أن يكون هو تاريخاً، تاريخ الأدب، يحاول تبين الخيوط لتنسيق المخطوطات القديمة وترتيبها وفي نفس الوقت يتتبع لعبة النسب المعقدة. ومع سانت ـ بوف (Sainte - Beuve) يريد أن يصبح نوعاً من «التاريخ الطبيعي للأدب» وأن «يعمل على تصنيف الأذهان»، ومع لانسون(Lanson) ، يعلم باعتناق العلم سواء للقيام بأبحاث دؤوبة أحادية الموضوع أو للتوصل إلى تقديم عرض تاريخي شامل ، «مشهد الحياة الأدبية للأمة، تاريخ الثقافة، وسيرة الجموع القارئة المجهولة والكتاب المشهورين»[٤].

لقد أخذ مارسيل بروست (Marcel Proust) علي سانت ـ بوف أنه لم ينظر إلى الأدب إلا من الجانب الزمنى وأنه من كثرة ما «جمع حوله ما يمكن جمعه من المعلومات المتعلقة بكاتب ما، ومن كثرة ما قابل بين مراسلات هذا الكاتب، واستجوب معارفه»، تجاهل «ما تعلمنا إياه مؤالفة النفس العميقة بعض الشيء أي أن الكتاب نتيجة أنا غير التى نظهرها فى عاداتنا، فى المجتمع وفى عيوبنا»[٥]. وفيما يتعلق بالنقد البروستى يمكن أن ينطبق عليه ما قاله بروست عن الفن الأدبى كما كان يمارسه موريس باريس (Maurice Barrés): أن النقد «ليس إلا شكل الاستخدامات المكنة لتأثرات «او انفعالات» أثمن منه».

وبذلك يستحق النقد تماماً صفة «التأثيرية» التى يطلقونها أحياناً على بعض النصوص النقدية التى وردت فى تلك الفترة كالتى كتبها جول لوميتر(Jules Lemaitre) أو أناتول فرانس(Anatole France)

مثل «فن التمتع بالكتب» الذى يستتبع خياراً، ومن ثم حكماً، وإن خفت حدته. ألا ينطلق النقد المزاجى والنقد الصحفى من انطباعات آنية أيضاً؟

هذا هو المأزق الذى يبدو أن النقد الأدبى قد وقع فيه فى بداية القرن العشرين: إنه محصور بين «وهمية التجرد» (العمومية المجردة للنقد المعيارى وعلموية التاريخ الأدبى) وبين نزوات الذاتية[٦]. وخلال العقود الأخيرة لم يفلت من أحد الإغراءين فانقاد حيناً خلف العلوم ـ العلوم الإنسانية أو العلوم الدقيقة، فمع لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann) مثلاً ، اتجه نحو علم الاجتماع، وتريد «البنيوية التكوينية العثور فى العالم الخيالى المعبر عنه فى المؤلَّف، على بنى النظرة إلى العالم الخاصة بفئة اجتماعية والتى اقتبسها منها الكاتب كونه صاحب ارتباط معين بهذه الفئة»[٧] وفى حين آخر، أراد أن يكون هو نفسه علم الأدب، لا «علم المضمون» ولكن «علم العوامل (المؤثرة) فى المضمون أى علم «الأشكال» أن يكون بمثابة «السنية الخطاب المطابقة» بذلك «للطبيعية الكلامية لموضوعها»[٨]، وعلى عكس ذلك، فقد اتجه أحيانا نحو «النقد المتميز، المتحمس، السياسى، كما أراده بودلير (Baudelaire) ومن بعده كلود ـ ادموند مانيه - (Claude Edmonde Magny)[٩]. ويشيد جان بولان (Jean Paulhan) بالنقد العنيف وبول ليوتو(Paul Leautaud) بمارسة، ويؤكد سارتر(Sartre) أن النقد «يلزم الإنسان كلية»[١٠].

هذا هو زمن المبارزات بين أنصار «النقد القديم» وأنصار «النقد الجديد». هل لهذا الأخير وجود فعلى؟ أم أنه كما ادعى اتيامبل (Etiemble) لايعدو كونه تعبيراً عن حلقة من علماء اللاهوت «الذين

يلعنون بعضهم البعض ثم يتصالحون على حساب الإنسان الحر»[11].
أو كما اقترح رولان بارت (Roland Barthes) يجب فصل «علم الأدب» عن «النقد الأدبى» إذ أن الأول هو خطاب عام لايكمن غرضه فى هذا المعنى أو ذاك بل يكمن فى تعددية معانى المؤلّف، والثانى «الخطاب الآخر» الذى يتحمل علانية مسئولية وجود نية لإعطاء معنى خاص للمؤلّف[12].

النقاش مفتوح ولكن الشىء الأكيد هو أن النقد الأدبى أصبح اليوم فى موضع التساؤل.

ولما لم يكن فى الإمكان تقديم عرض شامل وكامل للنقد الأدبى فى عدد قليل من الصفحات لذا اخترنا الأمثلة المعبرة وعملنا على إظهار النقد الأدبى ليس كظاهرة قاصرة على الفرنسيين وإن اتسم هؤلاء بالروح النقدية.

كانت الصعوبة الأكبر هى فى إبراز وظائف النقد (التى نادراً ما نجدها منفصلة عن بعضها البعض) وفى نفس الوقت فى الإيحاء بالتطور الزمنى «فالوصف» و «المعرفة» و «الحكم» و «الفهم» لايشكلون لحظات مهمة فى تاريخ النقد، بل نرى فى هذه المفاهيم ثوابت تختلف أهمية كل منها مع اختلاف الزمن بينما لايتعطل دور أى منها فى الآلية الضخمة لذهن الإنسان.

المؤلفون

مراجع المقدمة

(1) فى مقابلة إذاعية بتاريخ ٢١ / ٥ / ١٩٤٩ ورد فى كتاب
Bruce Morrissette: "La Bataille Rimbaud", Nizet, 1959, P. 192

(2) "Caractéres", "Des ouvrages de l'esprit" : Paragraphe

(3) C.S. Lewis, "An Experiment of Criticism", Cambridge University Press, 1961; traduction francaise: Gean Autret, Gallimard, 1965, "Les Essais', CXX, pp. 7-8.

(4) Gustave Lanon: "Etudes d'histoire Littéraire", pp. 1 sq.

(5) Marcel Proust, "Contre Sainte-Beuve", Gallimard, Co "Idées/NRF", No 81, pp 157, 172

(6) لقد شرحت كلود ـ ادموند مانى هذا المأزق جيداً فى كتابها :
"Les Sandales D'Empedocle", Seuil, 1945, pp. 9 sq.

(7) Jacques Leenhardt: Psychocritique et sociologie de la littérature dans: "Ses chemins actuels de la critique: 1968, coll. "10/18", No. 389, pp. 375

(8) Roland Barthes: "Critique et vérité", Seuil, 1966, pp. 57 sl.

(9) Les Sandales d'Empedocle, p. 15

(10) Qu'est - ce que la littérature?, dans situations-II, Gallimard,1948 ,p310.

(11) Etiemble: "Essais de littérature (Vraiment) générale" Gallimard, 1974," Sur la critique littéraire, pp. 243-244.

(12) "Critique et verité", p. 56.

الفصل الأول

الوصف

١ - "لولا العلم..."

«لولا العلم لكادت الحياة أن تكون صورة للموت»: مهما قال أستاذ الفلسفة، فإن السيد جوردان[*]: بعيش جيداً من غير «نظرية» ويجيد استخدام النثر دون أن يعلم «والأدب أو ما اتفق على إعطائه هذه التسمية، ينبثق بالعفوية نفسها. لايكفى تصور الراعى الأول، أو أول عابد للقوى الخفية، أو أى شكل من أشكال الإبداع الشفهى، بل يجب أن نتذكر الأدب الأكثر تطوراً. كتب رينيه سيفر (Rene Siffert) أن فى اليابان (الكلاسيون جميعهم وعدد كبير من المحدثين مارسوا الشعر من قديم الأزل تماماً كما كان السيد جوردان يمارس النثر ـ دون أن يعلموا»[١]:

فالكوجيكى «ملاحظات حول أحداث الماضى» فى القرن الثامن، وقصص القرن الحادى عشر (مونوغاتارى)، وملاحم القرن الثالث عشر، والدراما الغنائية (النو) التى كتبها زيامى (Zeami) فى القرن الخامس عشر، وأساطير ودراما القرنين السابع والثامن عشر، قد يعود ظهورها إلى إحساس غريزى بالجمال تثيره البوذية.

صحيح أن الأدب يبدو نابعاً فى الأصل من الرضى الضمنى، بل بالأحرى فهو تعبير عن هذا الرضى. فالقبيلة التى تؤكد إيقاعياً على غناء المنشد بلفظ الكلمات الصوتية الشعائرية أو بترديد اللازمة والندماء الذين تحمل ذاكرتهم العبارات المقولبة التى يعيدها الراوى الملحمى لايهمهم نقد «عمل» يشاركون فيه. والشعر الصينى الأولى

(*) Monsieur Jourdan : إحدى الشخصيات فى مسرحيات موليير (المترجمة).

المكّون من الحكم ومن الأمثلة المرتبطة بتقسيم الأزمنة يفرض نفسه بقوة التقاليد (قصائد الكووفوج نى شيى كينج)(*). فهو مقبول دون جدل، وإذا تنبهوا وأرادوا نقده يقررون حرق الكتب (بما فيها شي كينج) مثلما فعل الإمبراطور تسين شيى هوانج فى فى العام ٣١٣ قبل الميلاد، غير أن الرضى لايتنافى مع المنافسة والمباراة الكلامية بين فريقين والغريب أن هذه المباراة تجرى دون حكم أو إذا وجد هذا الحكم فهو يرفض التدخل (فى القصيدة الريفية الثانية لفرجيل، باليمون) إذ أن المتعة كلها تكمن فى الانجذاب المتبادل.

إذن فالنقد يأتى دائماً بعد فترة زمنية، إما لأن الحكم يكون قد قرر إبداء رأيه وإما لأن إحساساً جديداً بالنظام يدفع إلى ترتيب، وإلى فرز الثروات التى تكدست عبر القرون وإما لأن التفكير بدأ يأخذ دوره في تأمل الإبداع الذى كان عفوياً فى معظمه ويمكن تعريف هذا الحدث بأنه لحظة انفصال «الخطاب المنطقى» (Logos) عن الكلمة المقدسة (mythos) وتقوم الكتابة بدور جوهرى فهى تسمح بتدوين النص «النقدى» بين كل الذى لم يكتب بعد (وهكذا تعلمنا «حوليات الهان» Annales des Hans Posterieurs أنه تم نحت الأعمال الكونفوشيوسية الكلاسيكية على الحجر فى العام ١٧٥ من عهدنا بهدف تدوين نص نقدى[٢]) وفى الهند التطور بطيء ولكنه نموذجى: فنظرية الإبداع التى لاغنى عنها عند الاكليروس لأنها تحدد شكل الأناشيد المقدسة تندرج فى هامش العبادة الفيدية ولكنها تحتفظ ببعض الاستقلالية[٣]، ووجدت صيغتها فى كتب تشرح أسسها

(*) Shijing che-King مختارات من الشعر الصينى القديم (المترجمة).

وتنتهى بتقديم قوائم بالصور البيانية وبالأساليب المختلفة. هل يمكن اعتبار هذا الأمر على أنه بالدقة، «محاولات فى النقد الأدبى» كما يقول لويس رينو[4] ربما لو اقرينا بأن المهمة الأولى للنقد الأدبى هى مهمة الوصف.

٢- أرسطو

يمكن اعتبار كتاب «نظرية الإبداع Poetique لأرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) حالة استثنائية. هناك تقاليد متحجرة تريد بالفعل أن يكون هذا النص قد ألزم كل ما كتب فى الأدب لاحقا بنوع من الأمر المفروض diktat كما ترى أنه «قد لا توجد نماذج أخرى فى التاريخ لنظرية إبداع تتقدم (وبعدة قرون) ممارسة الكتابة بدلا من إعطاء صورة عنها[5] والحال على مايبدو لنا فى الحقيقة، هو أن هذا النص يعكس ممارسة سابقة للكتابة وأن طابعه وصفى أكثر بكثير من كونه معيارياً.

تبعا للمجرى الطبيعى للأمور وللكتابات فإن النقد الأدبى كما يفهمه وكما يمارسه أرسطو يأتى بعد نتاج وافر فقد استطاع أن يميز فى البلاغة الأثينية النهوج الأساسية الثلاثة التى عرفها فى «علم البيان» Rhetorique ـ (النهج القضائى والنهج الشورى والنهج الإثباتى) واستطاع أن يصف الأصناف الشعرية فى «نظرية الإبداع»: الملحمة وفقاً لهوميروس، والمأساة وفقاً ليوربيدس Euripide وفن المسرح الهزلى وفقاً لكراتيس Cratés أو لاريسطوفان Aristophane ـ ولكن هذا ليس مؤكداً لأنه يبدو أن كتاباته حول هذا النهج قد فقدت.

جاء أرسطو بعد القرن الخامس (ق.م) أى بعد العصر الذهبى

لايتكلم عن أى نوع للمحاكاة حيث أنه بعمليات حصر متتالية ينتقل من المحاكاة الفنية بشكل عام إلى المحاكاة الصوتية ثم إلى المحاكاة بواسطة اللغة أى إلى مانسميه «بالأدب» وهو المصطلح الذى يجهله أرسطو. فالملحمة والمأساة والمسرح الكوميدى يقلدون الحياة من ثم يقلدون حركة تؤدى إلى غرض ما. ولكن هناك فرقاً فى المادة بين المأساة والمسرح الكوميدى (أناس فاضلون من جهة، وأناس أقل عاديون من جهة أخرى) وهناك فرق في الشكل بين الملحمة والمأساة (شخصيات فاعلة فى الثانية وسرد فى الأولى).

وفى كل الأحوال ليس المقصود هنا مجرد عملية نسخ بل البلاغة التعبيرية. نذكر كلمة جيد Gide فى يومياته القائلة بأن «العمل الفنى هو مبالغة».

إن أثر المحاكاة هو المتعة بل والتطهير Catharsis أيضاً «على الشاعر أن يوجد المتعة الناجمة عن الشفقة والخشية اللتين تثيرهما المحاكاة (١٤٥٣ب). وكان أرسطو قد سبق واستخدم فى مقطع من كتاب «السياسة» كلمة التطهير ليقيم تشبيها بين التطهير الطقسى والتطهير الموسيقى وعندما كرر استخدام الكلمة فيما يتعلق بالمأساة فى «نظرية الإبداع» أدرجها ضمن إطار شديد التأثر بالمصطلحات الطبية إذا كان يقصد تنظيف وتطهير الجسم من الأخلاط أو نوع من الطب التجانسى الذى يعالج الداء بالداء، وفى كلتا الحالتين يجب احترام الفارق الدقيق الناجم من استخدام أداة التشبيه كما لو أن «التطهير الديني والتطهير الطبى لايشكلان إلا أطرافاً تشبيهية تسمح بتناول الأثر الشعرى وبوصفه. كما كتب جوته Goethe فإن ما «يفهمه أرسطو بالتطهير هو هذا الكمال المسكن الذى يبتغيه فعلاً أى

تمثل مأساوى وأى عمل شعرى»(٦).

قد ينجم التطهير عن أفعال المحاكاة وقد ينجم أيضاً عن تنسيق الأحداث وهنا يأتى دور نظرية الإبداع بالمعنى الضيق للكلمة Poiesis حيث يفهم منها «كيفية تركيب الحكاية إذا أردنا أن يكون النظم جميلا به» وعندما يقدم أرسطو على وصف هذه العملية يشدد على المدى، أو الاتساع: فالعمل الأدبى مطابق للطبيعةً فى حدود، إذ يمكن أن نجول حوله كما نفعل حول جسم حيوان جميل (١٤٥١أ). ثم ينهمك فى البحث عن نظام ما «فى المأساة مثلاً: العقدة، والأحداث الطارئة، والخاتمة، أو تعاقب الأدوار الغنائية والأدوار التمثيلية». ويتفحص كيفية ترجمة الأفكار بالكلمات، أى بيان الأفكار وصياغة التعبير مزلآضرن من هذا الوصف الطويل للمادة الكلامية حيث يبرز تمييز أساسي بين العناصر الحيادية «الحرف، والمقطع اللفظى، والأداة، وروابط النسق، والاسم، والفعل، والحال والعبارة، والعناصر الاستثنائية «الأسماء المركبة وخاصة الاستعارة».

ومثلنا حدد ديكارت Descartes وظيفته في أن «لايُعلّم المنهج الذى يجب على كل فرد اتباعه لتسيير عقله على الدرب الصالح ولكن في أن يعرض فقط كيف حاول هو أن يسير عقله»، كذلك لم يرد أرسطو أن يعلم الشعراء صنعتهم، المقصود من كتابة «نظرية الإبداع» هو إعطاء الجمهور فرصة أكبر للاطلاع على هذه الصنعة وفهمها، ويشغل مفهوم الطبيعة Physis مركزاً أساسياً فيها: النهج يولد ويتكون، والنتاج الأدبى له جسم، غير أن لهجة الكتاب تبقى تعليمية، والواقع أن أرسطو إذا أراد وصف ماهو موجود، أوحى أحيانا بما يجب أن يكون. حتي أنه يمكننا إبراز بعض المقاطع التى يأخذ فيها

الشرح الطابع المعيارى (فيما يتعلق بالحدث الطارىء أو بالتحقق من الشخصيات فى المأساة وبالأسلوب حيث يكون من المطلوب معايرة بارعة للعناصر الحيادية وللعناصر الاستثنائية: «المطلوب فى بيان الأفكار هو الاتزان فى كل مقطع» - ١٤٥٨ب) وفى هذه الاحوال نفهم لماذا تعتبر «نظرية الإبداع»، فى أغلب الأحيان، على أنها مجموعة قواعد لـ «فن الشعر».

٣ - المؤلفات حول فن الشعر

تفتح رسالة هوراسيوس Horace : L'Epitre aux Pisons (٦٥ - ٨ ق.م)، المعروفة منذ العصور القديمة تحت عنوان «فن الشعر» سلسلة المؤلفات التى تتناول فن الشعر، وهى تندرج فى سياق «نظرية الإبداع» لأرسطو، وذلك ربما بواسطة عمل اسكندرى ضاعت آثاره اليوم، لكاتبه نويتوليم دوياريون Neoptoleme de Parion لقد اشتهر هوارسيوس بكونه كاتباً هجائياً. وعندما يستخدم كلمه «الناقد» Criticus «فى الرسالة الأولى من الكتاب الثانى مثلا» يقصد رقيب الآداب. وفى كتابه حول «فن الشعر» يعزف كيف يسخر من شعراء القصائد التاريخية إذ يبين كيف يقدمون لكتاباتهم الإنشائية التافهة بوعود مدهشة فيجعلون الجبل يتمخض ليلد فأراً. وهو يصف العمل الأدبي والقراءة النقدية للنصوص مثلما فعل أرسطو وبعبارات مماثلة أحياناً.

«القصيدة كالصورة: يشدنا أحد الأعمال أكثر إذا ماتفحصناه عن قرب ويشدنا آخر من مسافة أبعد، يتناسب الأول والنور الخافت بينما يلائم الآخر نور ساطع لأنه لا يخشى نظرة الناقد الثاقبة، ويثير

أحد الأعمال إعجابنا مرة. ولايتوقف آخر عن إرضائنا بعد المرة العاشرة (٣٦٥ ـ ٣٦١).

وبدوره يذكّر بأن الطبيعة تتوحد مع الفن إلا أن كتابه يفيض بالنصائح والإرشادات: لكى يصبح العمل موحّداً يجب أن يكون هناك ارتباط وثيق بين الإبداع، والمخطط، وصياغة الأفكار؛ كما يجب إيجاد الأسلوب الملائم للنهج، وللموضوع وللشخصية، وإلا يكون التقليد مبتذلاً أو حرفياً، وألاّ يعرض على المشاهد ما هو مستبعد حدوثه، ويجب تطبيق القواعد لأن الموهبة لاتكفى، على كل كاتب أن يبتعد عن المخادعين وأن يضمن لنفسه معاونة ناقد بصير مثل كوانتيليوس فاريوس Quintilius Varius الذى سيشير إلى مايفترض تبديله (البيت ٤٣٨).

فى كتابه الشهير حول «فن الشعر» Art Poetique المؤلف من أربع قصائد (١٦٧٤) استوحى بوالو Boileau من هوراسيوس وليس من أرسطو[٧] وكان قد سبقه أسلاف فرنسيون فى هذا المجال وعلى وجه الخصوص فوكلان دولافرينيه Vauquelin de La Fresnaye الذى أسهب فى الكلام عن كتابة «فن الشعر» حول نفس الموضوع الذى تناوله رسالة هوراسيوس ومن قبله دوبلية Du Bellay فى كتاب يرمى إلى توضيح وصيانة اللغة الفرنسية Défense et Illustration de la Langue Francaise (١٥٥٢)، وكذلك رونسار فى كتاب مختصر حول فن الشعر الفرنسى Abrége de l'art Poétique Francais (١٥٦٥). وكان الأخيران قد أوصيا بإغناء اللغة الفرنسية بواسطة الكلمات الجديدة وبإغناء الأدب القومى بتقليد القدماء، وكان بوالو كاتباً هجائياً مثل هوراسيوس: لقد أدان جيلاً بكامله وهاجم المتحذلقين أمثال

كوتان Cotin والهزلين أمثال Carron والمتفاصحين أمثال جويز دو بلزاك Guez de Balzac والاكاديميين وكتاب الأدب المطابق لذوق العصر وخاصة شابلان فهو لايطيق إطنابه ولا الدور الذى يلعبه كسيد الذوق، ولايستند شرح بوالو الطويل حول الملحمة، على أية نظرية محددة، فهو يغوص فى حملات موجهة ضد ديماريه دوسان سورلان Desmarets de Saint - Sorlin وضد الأدب الغرائبى المسيحى الذى يرفضه بوالو، ولكى يثبت القواعد فى الأذهان يبدأ دائما تقريباً، بوصف السلوك الفوضوى ذى النتائج المفجعة:

(.......) (١، ٣٩- ٤٥).

وبهذ الشكل أخذ الوصف موقعاً غريباً فى النقد الأدبى كما يفهمه بوالو، فهو يثير الخيال لشرح مالا يجب فعله ويقدم الإرشاد المجرد الذى سيسجله العقل.

وفى أغلب الأحيان تبدو إرشاداته تافهة أو بالية ولهجته العقائدية لا تجلب له وداً. وذلك ربما من كثرة ما نظر إلى كتابه من الجانب المعيارى (وهو كتاب يوحى بذلك) يجب التذكير بأن المؤلف كان ينوى قبل كل شيء تقديم عمل يكون فى متناول الجميع وموجه إلى الرجل الصالح. ولقد أتقن المؤلف رسم المشاهد التاريخية السريعة وعرف كيف يقدم لنا نهجاً أو أسلوباً ما بواسطة اللمسات المختارة ببراعة، كما عرف كيف يقلد مجتمع عصره ويصبح مرآة له وهكذا يغرينا القول بإن الذى أنقذ «فن الشعر» من السطحية هو الوصف.

٤ - ترجموا أرسطو وغدروا به

كان دانييل مورنيه Daniel Mornet يقدم بوالو كـ«لسان حال وكضمير الكلاسية» رعرف بياركلارك Pierre Clarac «فن الشعر» كموجز للنظرية الكلاسية وقد أتت النظرية فعلاً بعد الممارسة. إلا أن هذا لايعني أن الأدب الكلاسى قد نشأ دون نظرية خلال القرنين السادس والسابع عشر، استخدمت «نظرية الإبداع» لأرسطو كنقطة انطلاق لملاحظات نقدية حول الأدب إلا أن تشعب هذه الملاحظات وتناقضها حال دون نظرية راسخة.

صدرت الترجمة الأولى «لنظرية الإبداع باللغة اللاتينية عن جورجيوس فالا Georgius Valla فى مدينة البندقية عام ١٤٩٨. ولقد آثارت هذه الترجمة فى إيطاليا «نشاط نقديا هائلاً، لم يعرف له مثيل فى أى عصر» وفى أى بلد[٨] ومنذ العام ١٥٢٧وحتى بعد العام ١٦٠٠، تتالت الطبعات والتفسيرات والأبحاث، «الأرسطوطاليسية».

وقد يكون ذكر جميع المؤلفات مملاً. المؤلف الأول هو De Arte Poetca, B لكاتبه فيدا Vida اسقف آلب، ونشر فى عام ١٥٢٧. يتبعه بين آخرين Poetice بالإيطالية لكاتبه تريسينو Trissino (١٥٢٩)، وترجمات «نظرية الإبداع» إلى الإيطالية بقلم دولسى Dolce وإلى اللاتينية بقلم باكيوس Paccius (١٥٣٦) وكتاب الـ Poetica لدانييلو Daniello وتفسيرات ربورتيلو Robortello (١٥٤٨) وبرناردو سجنى Bernardo Segni (١٥٤٩) وماجى Maggi (١٥٥٠)، وفيتورى Vittori (١٥٦٠) وكتاب Arte Poetica لموتيو Mutio (١٥٥١) والـ Discorsi للكاتب جيرالدى سينيتيو Giraldi Cinthio (١٥٥٤)، وحوار

منتـورنو De Poeta:Minturno (١٥٥٩) ولنفس المؤلف Arte Poetica (١٥٦٣)، وباللغة اللاتينية Sept livres de Poétique لكاتبه Scaliger (١٥٦١)، وتفسير كستلفيترو Castelvetro (١٥٧٠)، والـ Discorsi لكاتبه لوتاس Le Tasse (١٥٨٧ - ١٥٩٤). وكـان هناك أيضـا مناقـضـون مـثل بكولومـيني Piccolomini وفـرنشـيـسكو باتريزى Francesco Patrizzi وفى القرن السابع عشر واصل السير على درب الايطاليين شـخـصـان هولنديان، هنسـيـوس einsiush وفوسيوس Vossius وفى فرنسا، اشتهرت غالبية هذه الكتابات كما أشارت إليها «خطابات» Discours كورنيه Corneille فى مرات عديدة، وفى عام ١٦٧٤ أعطى الأب رابين Rapin فى مقدمة كتابه «ملاحظات حول نظرية الإبداع لأرسطو» لائحة موجزة بأسماء المفسرين كان شابلان Chapelain قد وفر له عناصرها قبل عام.

اسـمـان يبـرزان دون غـيـرهمـا فى هذه اللائحـة وهمـا: سكاليجـير Scaliger وكستلفيترو Castelvetro ولد سكاليجير فى إيطاليا ولكنه عاش فى فرنسا (١٤٨٤ - ١٥٥٨)؛ واللغة التى يكتبها هى اللاتينية ولايتكلم إلا عن الأدب اللاتينى أو الاغريقى. تنم كتاباته عن رؤية متسامية وذلك منذ البداية وبشكل ملحوظ. وهو يختار النمط الفلسـفى عن نفسـه، إذ يرتبط أى نشـاط إنسـانى (ربما فى ذلك الخطاب) بالضرورة، ويعرف النمط الثالث للخطاب، الشـعر بهدفه الأخير: «التعليم بإتاحة المتعة» أن المحاكاة هى أساس الشعر إلا أنها تشكل أيضاً «هدفه الوسيط» ولا تكتفى بإتاحة الفرصة لتصوير الأشياء الموجودة من خلال الكلمات بل أيضاً لتصوير الأشياء غير الموجودة وكـأنها مـوجـودة وبالشكل الذى يمكن أن تتخذه أو الذى

يجب أن تتخذه أى أن سكاليجير كان قادراً على الذهاب أبعد من أرسطو. ولكنه يستند أيضاً على هوراسيوس (تقيد الشخصيات بالقواعد الاجتماعية والأخلاقية واتفاق التحكيم بين المتعة والمؤسسة الأخلاقية). كان نفوذه كبيراً جداً فى فرنسا فى القرن السابع عشر حتى أن البعض زعم إن شهرته تسببت فى شهرة أرسطو.

ولودفيكو كسنلفتير Ludovico Castelvestro (١٥٠٥ - ١٥٧١) ويرفق ترجمته (باللغة العامية) بتعليق من نوع جديد: فهو لايكتفى بشرح صعوبات النص، بل يريد تطوير الملامح الأولية لنظرية فن الشعر التى يتضمنها هذا النص. ولكنه فى المقابل، أضاف ملاحظات حول وحدة المكان، وخاصة حول وحدة الزمان وقد حسبوها صادرة عن أرسطو وهى ليست كذلك.

كثيراً ماخانوا أرسطو فى القرنين السادس والسابع عشر حيث تعددت الترجمات وتعددت التفسيرات حول أعماله. فعلاوة عن طوق الوحدات الثلاث التى يتعذر العثور عليها فى «نظرية الإبداع» كثيراً ما يستبدل مفهوم الترابط المنطقى بمفهومى المعقولية واللياقة ويعيرونه نزعة أخلاقية تقترب أكثر بكثير من ذهنية هوراسيوس، ومن راسين Racine أصبح مفهوم التطهير يشير إلى التطهير من الأهواء. وكان بيار سومفيل محقاً إذ ذكر بأن «نص الإبداع لم يدع فى أى مقطع أى نوع من الحكم المطلق ولايجد شيئاً فيه يقرر دور الراية العقائدية الذى أسندته إليه ايديولوجية ترتكر أكثر مما يجب على النزعة الأخلاقية وعلى الرقابة[٩] وبالدقة، فإن الأمر يتعلق بانحراف يتحمل مسؤوليته الفرنسيون وبدرجة كبيرة. فلا فيليب سدنى Philip Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٥) فى «الدفاع عن الشعر» Apology for

Poetrie الذى نشر فى فى عام ١٥٩٥ ولا لوب دى فيجا Lope.de Vega (١٥٦٢ - ١٦٣٥) فى «الفن الجديد» لكتابة المسرحيات الهزلية «الذى صدر عام ١٦٠٧ Arte nuevo de hacer Somedias en este tiempa وصلا إلى نفس درجة العقائدية التى اتسم بها دوبينياك D' Aubignac أو رابين Rapin. حتى رسالة فينلون Fenelon إلى الأكاديمية (١٧١٤) Lettre a l'Academi المعروفة بمرونتها الكبيرة بالمقارنة مع «فن الشعر» لبوالو لا تخلو من النزعة الأخلاقية. إن الألمانى لسينج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) هو الذى اهتدى إلى فكر أرسطو من جديد بتحريره من العرف الفرنسى لأن «تدبير الأمور بالنسبة إلى القواعد شىء وتطبيق هذه القواعد شيء آخر. فالفرنسيون يحسنون التصرف فى المجال الأول أما فى المجال الثانى فيبدو أن القدماء وحدهم هم الذين أجادوا التطبيق[١٠].

٥ - نظرية الإبداع من وجهة نظر

بول فاليرى Paul Valery

كان النقد الوصفى لايزال حياً فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وتمسك بحقوقه فى مواجهة النقد المهتم بإصدار الأحكام والنقد الراغب فى التفسير أحد أحلام الوضعية Positivisme فى مجال العلوم الإنسانية هو التمييز، بل المقابلة بين التفسير ـ الذاتى، الواهى، والتعسفى فى آخر المطاف ـ والوصف، وهو (فى نظرها) الفعل الناجع، الجازم. ومنذ القرن التاسع عشر تمت صياغة المشاريع من أجل ممارسة نقد «علمى» الذى يصبح بإقصائه لأى

«تفسير» «وصفاً» ضرفاً للأعمال الفنية [11] وبالنتيجة أعيد الاعتبار لمصطلح «الشعرية» مستخدما بصيغة الاسم وعلى أى حال عاد ليلائم ذوق العصر.

نشير أولاً إلى بول فاليرى (١٨١٧ – ١٩٤٥) الذى لم يكف عن أن يرفق بإبداعه الشعرى نصوصاً نقدية والذى كان قد قدم عدداً من المقالات فى مجال النقد الأدبى (لنذكر على سبيل المثال النصوص حول أدونيس Au Sujet d'Adonis وفكتور هوجو Victor Hugo Createur Par la forme وفلوبير Flaubert la tentation de saint كان قد عين أستاذاً للشعرية فى الكلية الفرنسية College de France وأعطى فيها درسه الافتتاحى فى يوم ١٠ ديسمبر ١٩٣٧. وقد اختار واقترح بنفسه عنوان فصله التعليمى وحدد مهمته الأول على أن تكون شرح هذا الاسم الذى قال إنه «إعادة لمعناه الأولىّ وهو ليس معنى المألوف» والأمر لايتعلق بمجموعة من القواعد ولابسرد حول فن الشعر «لقد ولّى عصر السلطة المفروضة فى مجال الفنون منذ زمن وكلمة «الشعرية» لم تعد توحى إلا بوصفات مزعجة وبالية» عاد فاليرى إلى أصل الكلمة وحدد لنفسه غاية هى التعبير عن «المفهوم البسيط للفعل» (Poiein).

ويمكن اعتبار العمل الأدبى كشيء تم فعله ومن ثم سيقوم النقد بوصفه إذاً:

ماذا يمكن أن يكون تأثيرنا على هذه المادة التى لاتستطيع التأثير علينا هذه المرة؟ غير أنه فى وسعنا التأثير عليها. نستطيع قياسها حسب طبيعتها الجيزية «المكانية» والزمنية، وعدد كلمات نص ما أو المقاطع اللفظية فى بيت شعر معين، وتسجيل تاريخ النشر لهذا

الكتاب أو ذاك، وابداء الملاحظة بأن هذه اللوحة منسوخة عن تلك وأن هناك شطراً عند لامرتين موجود في شعر توما وأن هذه الصفحة لفيكتور هوجو منسوبة منذ عام ١٦٤٥ إلى كاتب خامل الذكر يدعى ب. فرنسوا".

ونستطيع أن نلاحظ أن هذا الاستدلال زائف. وأن نظم هذه السونيتة خاطئ، وأن تصوير هذا الذراع يتحدى علم التشريح، وأن هذا الاستخدام للكلمات مستهجن. كل ذلك ناتج في النهاية عن عمليات يمكن أن نمثلها بعمليات مادية صرف، إذ أنها شكل من أشكال مطابقة العمل الأدبي، أو مطابقة أجزاء منه، مع نموذج معين.

إلا أنه يمكننا أيضاً تأمل العمل خلال تكونه أي اعتبار العمل الأدبي إنجازاً لفعل لأن «عمل الذهن لايكون إلا بفعل» و «تنفيذ القصيدة هو القصيدة» عندما ننطلق من هذا المبدأ يصبح من غير الممكن معاملة الأعمال الأدبية كالأشياء[١٢].

إلا أنه يلاحظ عند قراءة عدة نصوص من فاليري ولنفس هذه الفترة أن التعريف غير ثابت، وجاء في نص بعنوان «تعليم الشعرية في الكلية الفرنسية» L'enseignement de la Poétique au collége de France تعريف لطريقة تناول العمل الأدبي: هذا التعريف ليس بمثابة النقيض للتعريف السابق وإن اختلف عنه بشكل ملحوظ. يقول فاليري إنه يفهم هذه الكلمة. «بمعناها الأصلي، أي أنها اسم يطلق على كل ما يتعلق بالإبداع وبتأليف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهراً أو وسيلة في نفس الوقت ـ وليس بمعناها الضيق كمجموعة من القواعد أو الإرشادات الفنية حول الشعر».

إن الفن الأدبي بكونه فن اللغة يرتكز على الإشارات

الاصطلاحية، على «الصور» ـ وهى نوع من اللغة الناشئة ـ وهو وليد «ميكانيكية» يجب التوصل إلى تفكيكها. وبما أن الأدب هو، ولايستطيع أن يكون إلا «نوعاً من الاتساع والتطبيق لبعض خصائص اللغة» فمن ثم تصبح الشعرية دراسة لهذه الخصائص، لهذا الفعل المحتمل فى معطيات اللغة. ونرى أن معنى الشعرية يقتصر هنا على ماكان أرسطو يطلق عليه اسم Poiesis وحتى إلى مجرد «صياغة التعبير»(*) elocution

٦ - الشعرية أو نظرية الإبداع اليوم(**)

فى هذه الحالة نفهم كيف يمكن للعاملين فى حقل الشعرية اليوم الاستشهاد بفاليرى بينما يوجد فى نفس الوقت ما يفرق بينهم. فتزفيتان تودوروف Tzevetan Todorov مثلا (مواليد ١٩٣٩) والذى كتب «الشعرية» Poétique (١٩٨٦) و «الشعرية فى النثر» (١٩٧١) Poetique de la prose يرفض المفهوم الأول لفاليرى عن الشعرية ويقبل بالثانى مشبها إياه «بأشهر نظريات الإبداع أى نظرية أرسطو» والتى «لم تكن إلا نظرية حول خصائص بعض أنماط الخطاب الأدبى» فبالنسبة له فإن ما تحاول الشعرية تبيينه «يكمن فى خصائص هذا الخطاب المحدد أى الخطاب الأدبى»(١٣) ومع أرسطو وفاليرى ينضم إلى صفوف الأسلاف، الشكلانيون الروس ورومان جاكوبسون Roman Jakobson.

(*) Poiesis : بالمعنى الضيق: «كيفية تركيب الحكاية اذا أردنا أن يكون النظم جميلاً» (المترجمة).
(**) لقد ترجمنا من قبل كلمة Poétique التى يستخدمها أرسطو، «نظرية الإبداع» لأننا رأينا أنها توضح غاية أرسطو. بينما استخدمنا كلمة «الشعرية» لترجمة Poétique عند استخدامها فى القرن العشرين رغم أنها تدور حول نفس المعنى لأن النقاد المحدثين يحاولون تبيان النظرية الخاصة بالإبداع. ولكن كلمة «الشعرية» قد أدرجت الآن فى نصوص عربية كثيرة (المترجمة).

وبالفعل فقد حاول الشكلانيون الروس من خلال العودة إلى المعنى الأصلي لكلمة «الشعرية»، إحياء هذا النوع من البحث، أي تحليل الوظيفة الشعرية للغة.

في شتاء ١٩١٤ - ١٩١٥، وبمبادرة الصحفي بريك O. M. Brik (١٨٨٨- ١٩٤٥) أسست مجموعة من الباحثين والطلاب «نادى موسو للألسنية» من أجل دفع العمل في مجالي الألسنية والشعرية. وفي عام ١٩١٦ صدرت مجموعة أولى من الدراسات، وفي عام ١٩١٧ تأسست «جمعية دراسات اللغة الشعرية» Opoiaz. لقد فرض الشكلانيون المناهج المستوحاة من علم النفس، والفلسفة، وعلم الاجتماع التي كانت تسيطر على النقد الأدبي في روسيا في ذلك الحين، وجعلوا من العمل الأدبي مركز اهتماماتهم وحاولوا وصف عملية الإبداع مستخدمين المصطلحات التقنية (شكلوفسكي: الفن كطريقة عمل، في كتابه «حول نظرية النثر ١٩٢٥ Chklovski L'art comme procéde, dans sur la theorie de la Prose لقد انطلق البحث من دراسة مشكلة النغم في بيت الشعر، ثم توسع إلى بيت الشعر (توماشفسكي ـ Tomachevski)، وإلى القصة (بروب Propp) والرواية (شكلوفسكي Chklovski) وأنتج الشكلانيون الروس كمية هائلة من المؤلفات خلال السنوات الخمس عشرة التي استمر فيها نشاطهم. والمبدأ الذي حدده شكلوفسكي هو أن «تأسيس شعرية علمية يتطلب أن نقبل منذ البداية بوجود لغة شعرية ولغة نثرية تختلف قوانينها، وهذه الفكرة تبرهنها أمور متعددة»[١٤].

أما رومان جاكوبسون (مواليد ١٨٩٦) فقد أسس «نادي موسكو للألسنية» وعاش في تشيكوسلوفاكيا من ١٩٢٠ إلى ١٩٣٩ وكان أحد أنشط أعضاء «نادي براغ للالسنية» الذي عمل كثيراً لنشر

أفكار الشكلانيين الروس إذ لا يمكن فصل أعماله الأولى حول «الشعر الروسى الحديث» (١٩٢١) وحول «بيت الشعر التشيكى» (١٩٢٣) (La Poésie moderne russe, Sur le Vers Tcheque) عن أعمالهم. هاجر جاكوبسون خلال الحرب إلى الولايات المتحدة ولا يزال يدرس فيها الآن.(*) لقد ثابر على إبراز «الشعر فى القواعد» و«قواعد الشعر» وأصبحت أعماله فى مجالى علم اللغة Essais de linguistque Générale ونظرية الإبداع «النصوص المجموعة تحت عنوان Questions de Poétique أعمالاً كلاسية غذت جانباً مهماً مما اتفق على تسميته «بالنص الجديد» (انظر الفصل الرابع).

يرى جاكوبسون فى أعمال الشكلانيين الروس محاولة للتوجه «نحو علم لفن الشعر» وهو نفسه يعرف الشعرية على أنها «الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية فى إطار المرسلات الكلامية بشكل عام وفى الشعر بشكل خاص» لقد استرجع كلمة بودلير «القواعد القاحلة نفسها تصبح شيئا كالسحر الإيحائى». فاهتم خاصة «بصور النحو» واعتبر أن النسيج النحوى للغة الشعرية يشكل جزءاً كبيراً من قيمتها الباطنة. وعلى سبيل المثال، عمل على كشف العلاقة بين ترتيب الفئات النحوية والارتباط المتبادل بين العروض أو المقاطع الشعرية. وتحليله الشهير (بمساعدة كلود ليفى شتراوس Claude levi-strauss) حول قصيدة بودلير "Les chats" يعطى فكرة جيدة عن دقة الطريقة التى يتبعها جاكوبسون لتحليل النصوص فهو لا يصف لمجرد متعة الوصف إذ أن تفحص النسيج النحوى يؤدى به إلى طرح السؤال الذى يعتبره أساسياً: كيف يستثمر عمل شعرى الأساليب المعروفة التى ورث قائمتها، لتحقيق غاية جديدة ولإعطاء هذه الأساليب قيمة

(*) توفى جاكوبسون فى عام ١٩٨٢ (المترجمة).

جديدة بواسطة الوظائف الجديدة المسندة إليها[١٥].

يبدو أنه لارجوع عن استخدام مصطلح الشعرية الذى أطلقه رومان جاكوبسون للإشارة إلى دراسة الخطاب الأدبى ونظريته، وللتعبير عن البحث فى أسباب الأصالة من داخل العمل الأدبى نفسه، ويؤكد «القاموس الموسوعى» لعلوم اللغات «لدكرو وتودوروف Ducrot et Todorov, (Dictionnaire encyclopédique des Siences du langage), seil 72) ملاحظة هنرى ميشونيك هذه Hĕnri Meschonnic من مواليد ١٩٣٢ إذ يستبعد القاموس المذكور المعانى الأخرى للمصطلح (ماوقع عليه خيار المؤلف بين جميع الاحتمالات، أو دلائل الرموز المعيارية التى وضعها منظر ما أو مدرسة أدبية ما) لصالح «نظرية الأدب من داخله» (ص١٠٦). وفى كتابه حول الشعرية Pour la Poétique (1970) لايريد ميشونيك الانطلاق من أعمال جاكوبسون قبل أن ينقده إذ يرى أن شأن الشعرية لايتوقف على الفئات اللغوية، والعمل الأدبى لايتوقف هو الآخر على قواعد النص بحد ذاتها. ويلوم تودوروف لأنه يحصر مهمة الشعرية فى الوصف الكامل والشامل للعمل الأدبى، ويستنكر المفارقة التى وقع فيها النقد الذى يعود إلى نظرية النهوج بعدما تخلى عنها الأدب. فهو يرى أن العمل الأدبى، وأن الأدب كله ليس إلا عملية تجسيم للغة فى الوقت المعين[١٦] لغته فى كل مرة فريدة. والنقد الأدبى الذى يريد أن يبقي شعرية أى نظرية للإبداع يجب عندئذ «أن يجعل هدفه الشكل، المعنى، وتجانس القول والسلوك الحياتى. ولا يمكن فصله عن ممارسة الكتابة: إنه ضميرها». لم يعد الناقد الرقيب الغريب الذى كان يطلبه هوراسيوس (وبعده بوالو) ولا المراقب بارد الأعصاب الذى تتطلبه شعرية جاكوبسون، بل إنه الكاتب نفسه (لأنه عندئذ لم يعد هناك تمييز بين

الحديث عن الكتابة والكتابة نفسها ولابين «النقد» و «الأدب» لسنا بعيدين عن المشروع الأول لفاليرى ولا عن النقد كما كان يفهمه ويمارسه الشاعر الانجليزى «تى. اس اليوت» (T. S. ELIOT) (١٨٨٨ – ١٩٦٥) والذى اقتبس منه ميشونيك المقطع التالى:

«يشكل الكلام عن الشعر جزءاً واتساعاً لخبرتنا فيه. والنقد، ككل هو نشاط فلسفى ، لابد منه، ولايتطلب أي تبرير، إن طرح السؤال «ماهو الشعر؟» يعنى تحديد موقع الوظيفة النقدية[١٧] ؟

إن أرسطو الذى غدر به الأرسطوطاليسيون في القرنين السادس والسابع عشر، يكون قد تم تجاوزه هنا من قبل الذين أعادوا استخدام عنوان كتابه ووقفوا تحت رايته. حتى أن ميشونيك يبدو مناهضاً لأرسطو عندما يكتب إن «نظرية الإبداع» (كما يفهمها) «تتفوق على الفكر الأرسطوطاليسي القديم فى الأدب بأنها تحمل الكتابة على محمل الجد: كسلوك حياتى»[١٨] ويمكن التساول عما إذا يحق له المزج بين الفكر الأرسطوطاليسى والشكلية التى قرر أن يفرغ منها. كان أرسطو ينطلق من وصف الأثر، ومن قدرة Dunamis الكلمة الشعرية، حتى لو حاول بعد ذلك تفحصها ببرود، وتحليلها، والتحكم بها. وكما يذكر بيار أوبنك Pierre Aubenque فإن «نظرية الإبداع» «لأرسطو» لاتنفصل عن جملة فلسفته، وهى فلسفة تطرح مسألة الوجود. إن العمل الفنى كمحاكاة Mimesis يعيد خلق الفعل Energeia الذي يكون الحياة. ويرى أيضاً أن النشاط الشعرى لايقتصر على «مفهوم مجرد» بل يتبين أنه غير قابل للانفصال عن السلوك الحياتى[١٩].

مراجع الفصل الأول

(1) René Sieffert : La littérature Japonise, Pt blications Orientalistes de France 1973, p. 36.

(2) هذا المثل أورده اتيامبل في كتابه:
Etiemble :"L'écriture" , Gallimard, 1973, coll. :"Idées/NRF", No.280 , p. 53

(3) Etiemble: "Littératures Laiques" dans "Essais Littérature (Vraiment) generale", p. 73

(4) Louis Renou: "Littérature Sanscrite" dans "Histoire des Littératures". Gallimard, 1955, coll: "Encyclopédie de la pleiade", t.1. , p. 975

(5) Pierre Aubenque : article Aristote, dans l'Encyclopedia universalis.t.II

(6) Goethe, "nachlese zu Aristoteles, poetik", 1827 , texte recueilli dans les "Kleine Schriften"

(7) يعترف بوالو بما هو مدين به لأرسطو أو لقد عظم خصومة هذا الدين) ولكنه ينكر انه قرأ فيدا (Vide) أحد أول المفسرين لأرسطو والذى نشر فى عام ١٥٢٧ نسخة باللاتينية عن «فن الشعر»

(8) Rene Bray: Formation de la doctrine classique (1926)

الاكثر احاطة بالموضوع هو:
J.E. Spingarn : "A History of literary Criticism in the Renaissance, with Special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism", New York Columbia

(9) University Press 1899
Pierre Somville,"Essais sur la Poetique d'Aristote"

(10) Vrin, Lessing: "La drmaturgie de Hambourg (1767 - 1769)

(11)Tzevetan Todorov , "Poétique" (Qu'est - ce que le Structuralisme,2) Seuil , 1968 , reedition coll. "Points" No. 45, p.17

(12) Paul Valery : "Oeuvres ", Gallimard 1962, "Bibliothèque de la Pleiade" t.1,pp. 1340 - 1358

(13) "Poétique" pp. 19 - 21

(14) V. Chklovski "Poétique, récueils sur la théorie de la langue Poétique" petrograd, 1919

(15) توجد نصوص مهمة للشكليين الروس في كتاب
Théorie d'ensemble "Seuil, 1965, coll. Tel quel
Romans Jakovson: "Questions de Poetique "Seuil, 1973,p. 231

(16) ويحتوي هذا الكتاب تحليلا حول قصيدة Les Chats لبودلير والذي نشرته سابقاً، في "L'Homme" عام ١٩٦٢

(16) Henri Meschonnic, Pour la Poétuque, Gallimard 1970, p. 46

(17) T.S Eliot. "The use of Poetry and the use of Criticism, Faber, 1933.pp. 19 -20

(18) "pour la poétique" p. 151

(19) ibid p. 169

الفصل الثانى

المعرفـــة

لقد حدد النقد لنفسه غاية شرح وتقييم الأعمال الأدبية والكتاب السابقين والحاليين، بينما تخصص التاريخ الأدبي كنهج فرعي بالتدقيق في الأعمال القديمة، فهو يذكر، ويحفظ، ويرتب الظواهر التي تتكون منها حياة الأدب: الكتاب وإنتاجهم، والجمهور، والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب. ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء. وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى إحيائها من خلال المقتطفات، أو يقوم، أمام تراكم الوقائع، بإطلاق المعايير والقوانين التي تحكم بنيتهم ومسيرتهم.

وهكذا يظهر التاريخ الأدبي وكأنه ولاية خاصة في حقل التاريخ، إذ أنه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيي العلاقة، التي غالباً ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقونا فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب، إلا أن تحديد موضوع الكتابات في إطارها الاقتصادي، والاجتماعي، والسياسي والثقافي ثم تبين ما فيها من عوارض أو إشارات تنم عن عقلية ما، عن نظرة مميزة إلى العالم يعني محاذاة، وأحيانا يعني غزو أراضي المؤرخ بمعنى الكلمة. وأكثر من ذلك، فإن العمل الأدبي يظهر سلبية الفعل، والنزوات غير المحققة، والكوامن المكبوتة، والمقاصد الخفية: فهو بهذه الصفة يقدم للتاريخ مادته الأساسية. لذا نجد أن التاريخ الأدبي يتبع منهج التاريخ بمعنى الكلمة: إقرار النصوص «دراسة المخطوطات، مقارنة الطبعات، التصويب النهائي للنصوص، دراسة تكونها» والوقائع «السيرية، الاجتماعية ـ الأدبية، الاحصائية»، تحديد سلسلة من الأسباب «المباشرة أوالظرفية، البعيدة، العميقة أو البنيوية»، أو على الأقل، إقرار العوامل التي تتحكم في الحياة الأدبية عبر العصور،

وأن يحتفظ الباحث بحس نقدى متيقظ على الدوام، وأن يتقى ذهنية التصنيف المطلق، وأن يجمع في نظرته إلى الماضى، بين حب صارم للحقيقة وتعاطف يفترض توفر الخيال ورقة الأحاسيس: كل ذلك ليس إلا أمثلة جميلة وضعتها الأفكار الحديثة حول نظرية الدروس التاريخية فى نطاق المستحيلات. إن المفاهيم العملية التى ترتب الوقائع والإشارات الرمزية، والمعانى المسندة إلى الظواهر، ترتبط بالعقلية الحاضرة، فالمؤرخ الأدبى يقوم حتماً ببناء زمن ماض يجد فيه تساؤلات عصره ـ حتى بتهويه منها ويطبق فيه «التحليل النفسى» على أدبه الخاص من خلال تفحصه لبدايات نائية وأسطورية.

يصبح النقد الأدبى، كونه ولاية خاصة فى حقل التاريخ، حديثاً حول ـ الأعمال، «لغة حول اللغة»، يستخدمها المثقفون الذين هم أيضاً، يطمحون قليلاً أو كثيراً إلى بناء صرح ذى مقام فى مجال الأدب، ليس هناك تباين بين التفسير والمفسر، ومن هنا تأتى المنافسات والادعاءات فى المقابل، يزعم المؤرخ الأدبى أن مهنته، ومنهجه، هما سبيل «الموضوعية» ولكنه كأدب لايمكنه الامتناع عن التمييز. والهاوى المتحمس يحتقر مدونات وبطاقات الناقد المحترف فهو يقارن بين جمود حديثه والخصوبة واليسر الذى تتسم بها المؤلفات الكبيرة ويعيد النظر فى النظام الضمنى او البين للقيم، الذى يوجه ترتيب الظواهر والذى يشكل المرجع لإطلاق الأحكام.

إن وضع التاريخ الأدبى على مفترق بين نشاطين إنسانيين فرق بينها تطورهما الخاص، يفرض عليه إشكالية غريبة، وانجذابا بين قطبين يهيئه للانتقائية المصالحة بين الكل والجامعة بينهما. يالها من طمأنينة وهمية، ثمرة معرفة حكيمة تتدافعها الحياة، وعلاوة على ذلك،

فإن التاريخ الأدبي المتأثر بالشكوك التي تعترض النقد والتاريخ يصطدم بانتقادات المحترفين والأخصائيين من المجالين إذ يجد النقد المزاجي أنه بعيد كل البعد عن المتعة وعن الاستمتاع بالأدب بينما لايجد فيه منظر الشعرية إلا ممراً صغيراً في مبنى المعرفة، وخادماً لايجوز له أن يصبح سيدا. ويصبح مشبوهاً في نظر المؤرخ بأنه يصطاد على أراضيه دون رخصة صيد ودون سلاح مناسب: وفي أحسن الأحوال قد يأذن له بالإقامة على أن يحترس ولايتعدى الهوامش. إلا أن التاريخ الأدبي الذي يلقى المعارضة ويجد حافزاً في ذلك هو في صحة جيدة: بعد فترة الحمل الطويلة التي لم يكن يتميز فيها بشكل محسوس عن والديه. لمع في شبابه واتسم نضوجه بالكبرياء، واليوم وقد تخلى عن التطرف وأصبح أكثر اهتماماً بقدراته، اكتسب الخبرة والحصافة المقرونتين بالصرامة والمنهجية، واللتين تؤمنان له مقاماً بين العلوم الإنسانية رغم الأزمة التي مربها.

١ - علم الآثــار

حتى القرن السابع عشر لم يكن للتاريخ الأدبي وجود، لا بالفعل ولا بالاقرار إذ أن المهارة سادت في هذا المجال أكثر من المعرفة، لذا فإن «فن الشعر» (مهما كان الاسم الذي يطلق عليه) كان هو المتحكم مما أدى على صعيد التعليم إلى تسلط النحو وعلم البيان. لقد تركت لنا القرون الوسطى بعض السير الذاتية، وهي عبارة عن تجميع بارد للمعلومات غير المؤكدة أما عصر النهضة الذي احتفظ بحس التواصل الزمني الخاص بالقرون الوسطى فقد قطع هذا التواصل عندما قدم مثالاً جديداً، إلا أنه أضاف إلى هذا النهج التقليدي

مؤلفات أكثر تعقيداً، تستعيد الماضى بتحيز وتعصب.

ويرتبط أسلاف التاريخ الأدبى الذين يريدون إظهار أن ميـر بلدهم ليس أدنى من ميراث القدماء،بالمشاجرات التى تبعت صد كتاب دوبيليه للدفاع عن اللغة الفرنسية fense et illustration de la langue Francaise وهكذا فإن ايتين باسكيه Etienne Pasquier (٢٩، - ١٦١٥) كتب «أبحاث حول فرنسا» (١٥٦٠) cherches de la France لإظهار تفوق الأدب الفرنسى القديم، بنفس «قومى» مطلق التحيز والعدوانية، ينذر بقومية Nisard فى القرن التاسع عشر. وألف المؤرخ Claude Fauchet (١٥٣٠ - ١٦٠١.) كتابه حول أصل اللغه والشعر الفرنسى ليوازن الإعجاب الذى يبديه الناس بالعصرر القديمة:

ecuil de L'origine de la langue et poésie Francaise et romans, plus les noms et sommaires des oeuvres de CXXVII poétes Francais vivant avant I' an MCCC (1581)

هذه أعمال ظرفية، لكنها تشهد أيضاً للتيار العقلانى، المتمرد على سلطة القدماء، والذى حطم السدود فى أواخر القرن السابع عشر.

وفى عصر الكلاسيين، أصبحت النظرية التى اختصرت المعايير المعقدة للجمال المثالي وحولتها إلى قواعد، تحكم بلا شريك، ومن ثم أخضعت الدجمائية الأشكال الجنينية للتاريخ الأدبى المحتمل وهى لاتختلف عن الأطر الموروثة عن العصور القديمة: فأعطت طبعات مفسرة للمؤلفين القدماء فيها مقدمات مخصصة جزئيا لحياة الكاتب «الاسكندريون كان لهم معلقوهم ومفسروهم» سيرة ذاتية أو مديحاً لمحات موجزة وغير مهتمة بدقة المعلومات، مناسبات لإطلاق الجمل

الإنشائية أي نهج يمكنه أن يتناقض مع منطق التاريخ أكثر من المقارنة إذ أنها تشكل التمرين البياني الإنشائي بعينه الذي ينفي الزمن ويلغي، في نص واحد، القرون التي تفرق بين المؤلفين؟ لقد أفرط الأب رابين Rapin في ممارسة هذا التمرين، الذي ظهر بقلم فولتير Paralléle d'Horace, de Boileau et de Pope (١٧٦١). إن العاملين في مجال التاريخ لايملكون إلا مفاهيم أخلاقية صرفاً تعتبر ثابتة (الخير والشر) وينقلونها إلى مجال الفن بصورة الجمال والقبح...، وهم يجهلون المفاهيم الديناميكية والمميزة في محاولة إدراك المصير الجماعي.

ويبقى هذا الوضع مستقراً بشكل مزعج أكثر من قرن قبل أن يتخلخل بفضل البنى الجديدة التي اكتسبها عالم الأدب وبفضل النظرة المختلفة حول الأمور الأدبية، وتطور العلوم التارخية. ط..
تحسن في حقل الطباعة من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر، واتسع جمهور القراء ليضم فئة اجتماعية جديدة (البرجوازية) فانتقلت العلاقة الأدبية من الصعيد الفردي (الأمير الراعي للفنون وشاعره) إلى الصعيد التعددي (يتوجه المؤلفون إلى جمهور متنوع، تشكل الارستقراطية وجماعة الكتبة جزءاً غير قليل منه ولكن ليس الأكثرية). وأدى هذا التعقيد المتزايد في الحياة الأدبية الناتج عن تطور كمي بطيء، إلى تكوين طبقة من المؤلفين وإلى شعور بضرورة وجود ذاكرة جماعية تتكيف بشكل أفضل مع حب جديد للاطلاع لايكبحه الملل.

حشدت الصحافة الدورية التي تطورت بشكل سريع في القرن الثامن عشر وعممت المعلومات، ملبية الحاجات الجديدة. كانت مجلة

العلماء التى تأسست فى عام ١٦٦٥ Journal des savants تنشر لمحة عن سيرة المؤلفين ورثاء للموتى، وأعطت للأدب مكاناً مختصراً. ومجلة Le Mercure galant (١٦٧٢) التى أصبح عنوانها فى القرن التالى Le Mercure de France وكذلك مجلة Journal de Trévoux (١٧٠١ - ١٧٦٧) التى كان يصدرها اليسوعيون، أعطت أهمية كبيرة للنقد الأدبى. وكذلك، فإن المجلات المتخصصة فى الأدب الأجنبى مهدت، بطريقتها، للتغيير فى وجهات النظر المتعلقة بالأدب الفرنسى ـ اتسمت ببعد النظر وبالموضوعية ـ من خلال اعتمادها على أسلوب تعليمى فى الشرح، ومن خلال التأملات التاريخية والجغرافية Bibliothéque Anglaise, Amsterdam, Berlin (١٧١٧ - ١٧٢٨) Bibliothéque Germanique 1740 - 1720 Genéve "Bibliothéque Italique 1734 - 1728 Bibliothéque Britannique 1747 - 1733 Le Journal 1754 - 1962 étranger وقد اكتفينا هنا بذكر الرواد فى المجالات المختلفة.

إن تزامن النجاح السياسى والازدهار الأدبى اللذين اتسمت بهما المرحلة الأولى من حكم الملك لويس الرابع عشر، دفع البعض إلى أعادة النظر فى سيادة القدماء، وليس النزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧ - ١٦٩٤) "Querelle des Anciens et des Modernes" إلا حلقة فى هذا الجدال. ولقد دافع شارل بيرو Charles Perrault عن معاصريه وشهد لهم بالتفوق على الاغريقيين واللاتينيين فى نصين حول عصر لويس الأكبر "Poéme du siécle de Louisle Grand" (١٦٨٧).

وحول القدامى والمحدثين Paralléle des anciens et des Modernes

(١٦٨٨) مرتكزاً على المسلمة القائلة بأنتقدم المستمر لذهن الإنسان: فكان عمله هذا مدخلاً لنقد «نسبوى»، يهتم بالفروقات بين الحضارات التى تحـدد التنوع فى الأدب، إلا أن هذه البـوادر الانفـتـاحـيـة اعترضتها، لسوء الحظ، عقلانية ذيكارتية النسب تدعى الاستنتاج المنطقى للقوانين الأزلية للجمال وتستبدل الإعجاب بالقدامى المستند على الاستدلال (الدجمائية المعقلنة) بمفهوم مجرد ومبنى على أفكار مسبقة للكمال الذى توضحه أمثال قديمة وحديثة (دجمائية متحذلقة): فارق بسيط فى التنويه!

غير أن مفهوم الانحطاط الذى يحبط التاريخ الأدبى فجعله يروى تاريخ الانحلال البطىء، استبدل برؤية منحنى تاريخى صاعد تم إضفاء القيم عليه، وننتقل من التشاؤم الكلاسى إلى تفاؤل عصر التنوير. لماذا نرفض الزمن الآتى بمستقبل خصب؟ لماذا لا يتم استكمال الوعود المستقبلية انطلاقاً من تطور الأدب فى الماضى؟ وهكذا بدأ التاريخ يصنع أدواته لاستكشاف الماضى شيئا فشيئاً. ودون أن يتخلى عن الطابع الإنشائى والأخلاقى، والبطولى، أخذ يتفحص الوثائق بدقة أكبر مع بايل Bayle ويهتم بالحضارات مع فولتير Voltaire ويدرس البنى العميقة للمجتمع مع مونتسكيو Montesquieu.

إلا أن التاريخ الأدبى لم يتجسم إلا بصعوبة وقد رسم لابروبير، وفينلون، وبايل لوحة سريعة لوصف القرون السابقة، وفولتير، الناقد المزاجى، الذى لايصف الماضى إلا عرضاً، نجد فى كتابه حول قرن لويس الرابع عشر (١٧٥١)Le siecle de Louis XIV فصلاً يذكر بكمال الآداب، وفى كتابه حول طبائع وذهنية الأمم (١٧٥٦) "Essai

"sur les moeurs et l' esprit des nations" فى كل مـــرحلة من تاريخ الإنسانية. فالبنسبة له، وبالنسبة لعدد كبير من معاصريه يصبح النموذج مزدوجاً فى النظام الدجمائى، ويأخذ «قرن لويس الرابع عشر» مكانه إلى جانب «قرن أغسطس» القيصر الرومانى، وكأن لم يطرأ تحول على النظام. والمجاهرات النسبوية التى لاتحصى (حول الأذواق المتغيرة، وأثر المناخات..) تتطابق مع ممارسة دجمائية ضيقة، بدرجة أكثر فأكثر، مع ممارسة النقد التفصيلى شبه النحوى، قصير النظر، والفارق فى الحذلقة.

لقد بدأ ما يمكن تسميته «ما قبل التاريخ الأدبى» بعملية تجميع الأحكام العلماء حول الأعمال الأدبية Les Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs (١٦٨٥ - ١٦٨٦) بقلم أدريان بايييه Adrien Baillet (١٦٤٩ - ١٧٠٦) وهو صاحب مصنفات فى مواد مختلفة، ويفتقد المنهج والدقة. وفى عام ١٧١٦ نشر دنيس فرانسوا كاموزا Denis Francois Camusat (١٦٩٥ - ١٧٣٢) وهو رجل موهوب وبارع ولكنه غير منظم ـ عملا حول الصحف الفرنسية "Histoire des journaux en France" وأكمله بعمل نقدى حول الصحف Histoire critique des journaux Amsterdam (1734) ثم قدم عملاً حول تاريخ الأدب الفرنسى: Bibliothéque Francaise, ou Histoire littéraire de la France (1723) أما أعمال الراهب البندكتى چان ليرون Jean Liron (١٦٦٥ ـ ١٧٤٩) فهى أقرب إلى الفهرس أو ديوان الطرائف Bibliothéque générale des auteurs de France Singularités Historiques et littéraires (1740 - 1734).

أما البندكتيون التابغون لرهبانية سانت مور Saint - Maur فقد

بادروا منذ العام ١٧٣٣ بكتابة تاريخ فرنسا الأدبى Histoire Littéraire de la France وعندما قامت الثورة الفرنسية بإلغاء رهبانيتهم كانوا قد وصلوا إلى الجزء الثالث عشر وموضوعه القرن الثانى عشر مما يظهر مستوى تحرياتهم الدقيقة، ويدل على استعانتهم بالمخطوطات والحوليات، على ضوء ممارسة نقدية للنصوص اتسمت بالحداثة: غير أن الطريقة المتبعة - التدقيق فى كل مؤلف - تمنع الرؤى الشاملة وأى فهم للتطور العضوى للأشكال الأدبية. وتتسم المذكرات التى نشرتها اكاديمية الآداب(*)(منذ عام ١٧١٧) بدقة أكبر مما يعرضها إلى نفس الانتقادات:
"Mémoires Publiés par l'Académie des Inscriptions et des Belleslettres" وحصر مؤلفون عديدون كتاباتهم حول نهج معين، أو ظاهرة أو فترة محددة منذ عام ١٧٤٠، توافقت مع هذه الأبحاث الحافلة بالمعلومات سلاسل من الأعمال الموجهة إلى جمهور أوسع إلا أنها غالباً ما كانت تعود إلى ترف التكديس. وأكثرهم طموحاً كانت سلسلة تاريخ فرنسا الأدبى بقلم القس جوجيه Bibliotheque Francaise ou Historie litteraire de la France" (١٨ جزءاً، ١٧٤٠ - ١٧٥٦) أكملها مؤلفون مختلفون حتى وصلت أخيراً إلى ٣٤ جزءاً، وهى تتناول بشكل مفصل النحويين، وعلماء البيان، والشعراء، ولكنها لم تتمكن من إعطاء رؤية شاملة حول قرن أو موضوع ما.

وعلى هامش «ماقبل التاريخ الأدبى» هذا، نجد أعمالاً تقارب

(*) Academie des Inscriptions et belles - leteres أسسها Colbert رجل الدولة الكبير فى عهد الملك لويس الرابع عشر ١٦٦٣ . وتهتم بإصدار أعمال تدون المعلومات فى حقل التاريخ وعلم الآثار. «المترجمة».

القاموس من ناحية الشكل ، مثل «العناصر الأدبية» (١٧٨٧) "Eléments de Littérature" لكاتبها چان - فرانسوا مرمونتيل J. F. Marmontel والتى تجمع فى كتاب، والترتيب الأبجدى، مقالاته التى صدرت فى «الموسوعة»، أو الأعمال الصادرة عن عدد من المؤلفين حول «مكتبة الرجل الذواق» "Bibliothéque d'un homme de gout" ١٧٧٢- و"Nouvelle Bibliothéque de l'homme de gout" ١٧٧٧، المكونة من لمحات حول الأدباء وإنتاجهم والواقعة على منتصف الطريق بين المعجم وكتاب المراجع.

كل هذه المبادرات تفتقد إلى المنهج النقدى. والتمييز، وروح الشمولية فى العمل، وخاصة إلى حرارة الخيال، الذى بتوحده مع الحنين إلى الزمن الضائع يستطيع إحياء الأعمال المنسية. وهؤلاء المؤلفون ينقصهم الابتعاد عن عصرهم وينقصهم شيء من القلق أو بعض الرغبات غير المحققة ليتمكنوا من توظيفها فى كتابة التاريخ. والحال أن الحساسية والقدرات الخيالية بدأت تتحرر مع التحول الكبير الذى طرأ على العقليات والذى اتسمت به السنوات العشر ما بين ١٧٦٠و ١٧٧٠، لقد تجسدت العقلانية الجمالية فى العمل القديم الصرف، الخالى من الزخرفات والذى أصبح معشوقاً. وللمرة الأولى يتخلى الغرب عن فن خاص به ويدخل دائرة الانتقائية التى تسببت بعد حين بنسف أية عملية إبداع أصلية تستهدف الشكل. والمكسب الثانوى من جراء هذه الاستقالة كان إحساساً مرهفاً بالتنوع الزمنى وبالهوة التى تفصل بين الماضى والحاضر.

وبعد ثلاثين عاماً سجلت الثورة الفرنسية هذا الشقاق فى الواقع: لقد استعجلت التاريخ الذى أصبح محسوساً لدى الجميع، للطبقات الدنيا المجندة فى الجيوش كما للطبقات الحاكمة التى أبيدت ثم تجددت، وأحدثت انتقالاً سكانياً (هجرة، حروب، فتوحات) مما ساعد على إلقاء نظرة جديدة على الأدب الفرنسى. لقد فرض الأمر الواقع هذه الرؤية النسبية التى طالما تأخر ظهورها : بدأ طوق اللغة المنمقة يتخلخل وتصدع جدار الأفكار المسبقة والدجمائية نهائياً وقد وجد التاريخ موضوعه فى التغيير الذى ندركه كدلالة معبرة وليس كحدث عرضى أو كعبث : لقد جاءت الثورة لتدمر نهائياً النظام القائم، فى أواخر قرن منحل، فضخمت حجم التغيير ومزقت وهم الاستقرار فاتحة الطريق أمام التحول الكيفى وظهور كتابة رومنسية لتاريخ الأدب.

٢ - الفترة الأولى من القرن التاسع عشر

عند فجر القرن الجديد نطقت جرمين دوستال Germaine de Stael بهذه النبوءة: «كان القرن الثامن عشر يعلن عن مبادئه بلهجة جازمة للغاية، أما القرن التاسع عشر فلعله يعلق الأمور بإذعان مفرط. الأول كان يؤمن بطبيعة الأشياء، والثانى لا يؤمن إلا بالظروف. الأول كان يريد فرض وصايته على المستقبل، والثانى يكتفى بمعرفة البشر».
وفى عام ١٨٤٣ تكلم بروسبر دو برانت Prospar de Barante عن «سمة التجرد الخاصة بعصرنا» وشهد القرن التاسع عشر فى جزئه الأول تكون حقل مختص بتاريخ الأدب أريد له فى الجزء الثانى من القرن أن يصبح علماً له مبادؤه وغايته ووسائله الخاصة.

١ـ التيارات المتناقضة فى عصر الامبراطورية

أ ـ رد الفعل الكلاسى والدينى

بعد الصدمة التى أحدثتها الثورة أعطى النقد الأدبى فى عصر الإمبراطورية انطباعاً بأنه يخوض مجالات غير محددة لكنها خصبة. ولقد التزم جان فرانسوا لاهارب Jean-Francois la Harpe (١٧٣٩ – ١٨٠٣) بالعمل على إحياء الفكر الكلاسى والدينى. كان فى البداية تلميذاً لفولتير وألقى محاضرات حول الأدب الفرنسى أمام جمع من الهواة Le Lycée من عام ١٧٨٦ حتى عام ١٧٨٨، ليبين فيها تطور كل نهج أدبى حتى عصر الفلاسفة أى حتى القرن الثامن عشر. غير أن الإذلال الذى عرفه فى أيام الثورة الفرنسية، واعتقاله فى فترة الإرهاب La Terreur تسببا فى قلب وجهة نظره، فاهتدى إلى الدين وبادر بنشر «اللوقيوم» "Le Lycée" (١٨٠٥ – ١٧٩٧) الذى يحتوى على أول دروس فى الأدب الفرنسى تستند إلى منهج عقلانى. إنه دجمائى ويؤمن بالعمومية وبأخلاقية الجمال الذى يرى أن الفرنسيين قدموا عنه النموذج الأفضل. ولكن إذا بدا لاهارب La Harpe قاسياً فى أحكامه فيما يتعلق بتفاصيل حياة المؤلفين وأعمالهم فقد كان فى الحقيقة مرناً ومتفهماً.

مع شاتوبريان Chateaubriand (١٧٦٨ – ١٨٤٨) تخضع الغاية الدينية للنقد الذى غالبا ما يرتدى طابع الحوار النِدّى بين رجل فريد والمبدعين (خاصة فى بحثه حول الأدب الانجليزى "Essai sur la littréature anglaise" ١٨٣٦ – الذى كتبه فى وقت متأخر والذى يعظم فيه «العبقريات الرئيسية هوميروس Homere، دانتى Dante ، رابليه

Rabelais، شكسبير Shakespeare». غير أن «عبقريته» حول المسيحية (١٨٠٢) "Le genie du christianisme" تهم التـــاريخ الأدبى على صعيدين أساسيين: إذ أنه يستخدم إمكانيات الشعر فى تخيله للماضى، فيفتح الطريق أمام الإنتاج التاريخى الرومنسى (ولقد أقر بذلك المؤرخ أوجوستان تييرى Augustin Thierry (١٧٩٥ – ١٨٥٦)، ثم أنه يبين التفوق الثقافى للمسيحية، كان أول العاملين فى مجال التاريخ المقارن بين الأفكار الرئيسية والشخصيات، إلا أن افتقاده للذهنية المنهجية لم يمنعه من إثبات موهبة بارعة فى المقارنات الإيحائية («العبقرية» : الجزءان ٢و٣).

ب – ورثة الفلاسفة:

المؤلفون الذين أسسوا فى عام ١٧٩٤ «العقد الفلسفى والأدبى، والسياسى La Decade Philosophique et Politique يريدون للمجتمع الجديد أدباً محرراً: فهم مهتمون بالحاضر، وأوفياء للمذهب الحسى الوضعى الذى وصلت إليه فلسفة التنوير مع أجزاء الموسوعيين، لذا يخصصون مكاناً مهماً لتفحص أعمال الماضى أو للأدب الأجنبى إلا أن ذوقهم المتمسك بشكل عام بالمعايير المتحجرة للكلاسية الجديدة يتباين مع ايديولوجيتهم التى تفترض القيام بأبحاث تقدمية.

جـ – المجددون:

إحياء الأدب المتسق مع الدين أو الفلسفة يعنى متابعة واستكمال التيارات التى تتقاسم القرن الثامن عشر. وفى كتابه حول «شعر الغزل المقارن» (١٨٠٦) "Erotique comparee" يضع المهاجر شارل دو فيليرر Charles de Villers (١٧٦٧ – ١٨١٥) الحب المثالى الذى يتغنى به الشعراء الألمان مقابل الحسية الغاليّة: إن رائد الأدب

المقارن ينبىء بمشايعة الجرمان التى ستنتشر حتى عام ١٨٧٠. وفى بادىء الأمر تبدو جرمين دوستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) كتلميذة للايديولوجيين "L'Idéologues" : وتحاول فى كتابها حول «علاقة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية» "De la litterature considérée dans ses rapports aves les institutions sociales" شرح التنوع فى الآداب استناداً إلى أسباب طبيعية، ومناخية، واجتماعية، وثقافية كما تحاول إخضاع التاريخ إلى نظرة مستقبلية بتخطيط لبرنامج الفن الجمهورى المتوج للتقدم. وإلى جانب أفكار القرن الثامن عشر المبتذلة المعروضة بحرارة وحماس، هناك حدث حاد فيما يتعلق بالمسافات التاريخية أو الجغرافية (العصور القديمة، القرون الوسطى والعالم الحديث، شعوب الشمال وشعوب الجنوب) أما كتابها عن ألمانيا (١٨١٤) "De l'Allemagne" الذى منعته الرقابة الامبراطورية لفترة طويلة، فهو يحتوى على دروس توجيهية رائعة فى مجالى الحضارة والأدب الجيرمانيين، وقد خدم جيلين على الأقل. تضع فيه جرمين دوستال الكلاسية الفرنسية مقابل الرومنسية الألمانية لكونهما عالمين فكريين متضاربين، ومتناقضين من جميع الجوانب (الوثنية والمسيحية، العصور القديمة والقرون الوسطى، المحاكاة وحرية الإبداع، الموضوعية والذاتية، الواقعية والمثالية)، وعندما نقرأ هذه الفصول التى تعكس الأحاديث الطريفة ننسى أن مفاهيم معقدة دخلت مجال إنتاج التاريخ الأدبى الفرنسى لأول مرة، وهى مفاهيم تشير فى نفس الوقت إلى فترة زمنية وإلى سلوك فكرى، وتشكل تجميعاً ضرورياً للوقائع لتكوين نظرة شاملة حول الصيرورة المركبة.

لقد تأثرت جرمين دوستال De Stael بالأفكار التى طرحها جيوم

دو شليجل Guillaume de Schlegel في «دروسه حول الأدب المسرحي» (١٨١٣ - الترجمة الفرنسية: Cours de litterature dramatique) مناهضة المثل الكلاسية، مفهوم حيوي وتطوري للجمال - وكان لديها أتباع مباشرون ذوو أهمية: بنجامين كونستان Benjamin Constant (١٧٦٧ - ١٨٣٠) الذي نشر في عام ١٨٠٩ أفكاره حول المسرح الألماني "Reflexions sur la tragedie de Walstein et sur le theatre allemand" وسيسموند دو سيسموندي Sismonde de Sismondi (١٧٧٣ - ١٨٤٢) الذي حاول كتابة التاريخ الأدبي لأوربا الجنوبية، وقد باشر عملاً يعالج فيه موضوع الجو الاجتماعي أوالأخلاقي الذي يحيط بالمؤلفين. إلا أن ما أفسد الكتاب قليلاً هو «الليبرالية» العدوانية التي تدين كالديرون Calderon لعلاقته بمحكمة التفتيش De la Littérature du Midi de l'Europe (١٨١٣). وشارل فكتور دوبونستتن Charles-Victor de Bonstetten من مدينة بيرن Berne (١٧٤٥ - ١٨٣٢) الذي أسرف في تنظيره حول تأثير المناخ، في عمل غير بارع لكاتب تابع يفتقد الشخصية (١٨٢٤) "L'Homme du Midi et L'Homme du Nord" والمؤرخ بروسبير دوبارنت Prosper de Barante (١٧٨٢ - ١٨٦٦) الذي كان «يميل» في كتابه حول الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر "Tableau de la litterature Francaise au XVIIIe siecle" (١٨٠٩) إلى استبدال الأحكام الانفعالية والمتناقضة بممارسة النقد النسبي، والمتناسق والتأويلي، وأخيراً التاريخي، دون أن يخلو من المبادىء، حسب قول سانت بوف Sainte - Beuve .

٢ - الناتج التاريخى للأدب الرومنسى

لقد تزامن إنشاء الحكم النيابى، أو الليبرالى غالباً، وبداية الثورة الصناعية مع تضخم الجمهور، والمؤلفين، ومانسميه اليوم بـ «وسائل الإعلام». وفى بضع سنوات بعد عام ١٨١٥، تشكلت بين مؤلفين أقل التزاماً بالأشكال التقليدية التى يستدل عليها وتعرف مباشرة، وبين قراء أقل اطلاعاً بنية تقنية وسيطة، تعمل بفضل المجلات، والجرائد الكبيرة والصغيرة. وولد الصحفي الحقيقى الذى انهال عليه بلزاك Balzac دون رحمة فى «الأوهام المفقودة» "Illusions Perdues" ، إلا أن جميع مؤرخى الأدب فى هذه الفترة، كانوا أيضاً وأولاً من الصحفيين. وغالباً ما كانت مؤلفاتهم عبارة عن تجميع لمقالاتهم (كان الأمر كذلك بالنسبة لسانت بوف Sainte - Beuve ، وشال Chasles ، ودوبلانش de Planche...). وقد أعاق طغيان الصحيفة هذه الأعمال الكبرى، وجزأ الفكر وأضفى عليه بريقاً مفتعلاً، وكذلك فإنه شجع الخديعة، والتخمين، «والحشو» بالعبارات الفارغة وبالكلام المعاد غير الملائم حيث لايوجد وحى وحيث يغيب العمل الجدى. إلا أنه حطم التصنع الخطابى القديم واستبدله بخطاب أكثر خفة، وأسهل بلوغاً، يتلاءم بشكل أفضل مع تعميم المعرفة:لأن الصحفى البارع ينقل إلى التاريخ الأدبى التعددية والحيوية التى كان يتسم بها العصر.

وهناك ظاهرة بنفس الأهمية رغم أنها لافتة للنظر بدرجة أقل: وهى ظهور الأساتذة، أسياد الجامعة التى وضع نظمها نابليون. فجيزو Guizot وميشليه Michelet ، وكينيت Quinet، وكذلك فيلمان Villemain وامبير Ampere ، ونزار Nisard، وسانت بوف - Sainte

Beuve أحياناً، يعملون ويحاولون نقل المعرفة بفاعلية. وعند الكثيرين، فإن «رزانة الأساتذة» واتساع الثقافة يكونان حاجزاً أمام الاستسهال الناجم عن العمل الصحفى الذى يمارسونه من وقت لآخر.

جيل ما بعد واترلو Waterloo هذا، مشبع بالتاريخ، ويتأمل تدفق الأحداث الصاخب، وسط الدخان الذى بدأ يتصاعد من المصانع والخطوات الأولى للبيروقراطية، ويحلم بعصور البطولة التى رسمها ولترسكوت Walter Scott وأجوستان تييرى Augustin Thierry، وفكتور هوجو Victor Hugo فى مصنفات شاملة معبرة. وإذ يعتمد هذا الجيل على الحدث أكثر مما يعتمد على المنهجية، ويهتم بالحياة وبالحركة أكثر مما يهتم بالدقة وبالتبحر فى العلم، فإنه مع ذلك يمهد الطريق أمام تاريخ الأدب الوضعى بين ركام الدجمائية الكلاسية الجديدة وحماس الرومنسية المضطرب.

أ - ورثة Germaine de Stael:

وفى فترة عودة الملكية، بقيت مجموعة «العقائديين» وهى مجموعة كوبيه Coppet (*)، وعلى رأسها جيزو Guizot وكوزان Cousin تصدر مجلتها "Le Globe" التى تم تأسيسها فى عام ١٨٢٤: «مهمتنا الأولى كانت، فى بادىء الأمر، المطالبة بالحرية الأدبية، ثم التحريض ضد التعصب القومى، وعشق الروائع الأجنبية بنفس درجة عشقنا لمؤلفاتنا المجيدة والأزلية، والإعلان عن مؤلفين جدد» هذا ما كتبه مؤسس المجلة بول دوابوا Paul Dubois فاتحاً الطريق أمام الانتقائية المستنيرة التى تحاول اجتناب تفاهات السرد أو الكلام المسهب، وفى

(*) Coppet قريه سويسرية تقع على شاطىء بحيرة ليمان.

نفس الوقت شعوذة الاستنباط المنطقى المفرط الذى يدعى العلمية.

وفى الفترة الأخيرة لعهد عودة الملكية، نال أبيل فرنسوا فيلمان Abel FrancoisVillemain (١٧٩٠ - ١٨٧٠) حظوة كبيرة من جراء محاضراته واشتهر كمعارض جرىء. أما الأعمال التى نتجت عن نشاطه التعليمى (حول الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر ١٨٢٨ - ١٨٢٩، وحول أدب القرون الوسطى فى فرنسا، وأسبانيا، وانجلترا سنة ١٨٣٠ ,"Tableau de la litterature Francaise au XVIIIe Siecle'' "Tableau de la litterature au moyen - Age en France, en Espagne et en Angleterre"

ولقد تم جمع هذين الكتابين فى كتاب واحد أعيد نشره مرات عدة تحت عنوان "Cours de littérature Francaise"، فقد خيبت الآمال. بسبب بنيتها الركيكة والمزدحمة بالجمل الاستطرادية، وبسبب التحليل - الأدبى والاجتماعى - السطحى، وأسلوبها المائع والمتكلف. ومع ذلك لايمكن أن ننسى أن «فيلمان» قد دفع بالتاريخ الأدبى إلى المقدمة على الساحة الباريسية، بفعل مبادئه التى تدعو إلى الموضوعية والإنصاف، وانفتاحه على الأدب العالمى (Weltliteratur) ، والرحابة الملازمة لرؤيته («نحب كل ما هو جميل، ولبق، وجديد، أيا كانت مدرسته»).

واليوم، يبدو لنا «كلود فورييل» Claude Fauriel أجدر بالاهتمام (١٧٧٢ - ١٨٨٤). إن الشعرية النفسية والحسية الصرف، التى وضع خطوطها الأولى فى مقدمة ترجمته لكتاب الدانمركى «باجسن Baggesen بعنوان La Parthénéide (١٨١٠)، تدل على تمسكه بفكر «الأيديولوجيين»؛ إلا أن نوقه الرومنسى يشده أيضاً إلى القصائد البدائية وإلى «الفولكلور» Gréce Chants Populaires de la moderne

(١٨٢٤ - ١٨٢٥)، وهدفه البحث فى مهد الآداب ومحيطها: «المناخ، التربة، الوضع الاجتماعى، العقيدة الدينية، العلاقات التجارية، نتائج الحروب والفتوحات»ولقد لجأ هذا المنقب إلى أسلوب غريب فى تناوله تاريخ شعر الجنوب الفرنسى "Histoire de la poesie Provencale" (١٨٤٦) إذ وصف الجنوب الأكسيتانى (Midi occitan) بأنه قالب أفكار وأساليب القرون الوسطى. ويختم «فورييل» جولته هذه فى البحث عن المنابع بكتابه حول «دانتى» وأصل الأدب الإيطالى Dante et les origines de la langue et de la litterature italiennes (١٨٤٥).

ب - العالميون والمقارنون:

فى عام ١٨٣٠ تم تأسيس مجلة "Revue des Deux - Mondes" التي انفتحت على الآداب الأجنبية بعيداً عن أية ذهنية عقائدية. ويلاحظ بين العاملين فيها «جان جاك أمبير» J.J. Ampere (١٨٠٠ - ١٨٦٤)، وهو تلميذ (فورييل)، ومسافر لا يعرف التعب، عندما لا يمارس مهنة التعليم، وقد تخصص مثل معلمه فى البحث عن الأصول (له كتابان فى تاريخ الأدب الفرنسى: "Histoire littéraire de la France avant le XII Siec le" (١٨٣٩ - ١٨٤٠) "Histoire de la littérature Francaise au Moyen - Age, comparee aux littératures étrangeres" (١٨٤٦).

واقترح اتباع المنهج الاختبارى والاستقرائى، ووضع فهوم «الأسرة الطبيعية»، قبل «سانت بوف» لترتيب الظواهر الأدبية «حسب التماثل الحقيقى وليس حسب التشبيه التعسفى والقسرى».

ويطوف كزافييه مرمييه Xavier Marmier (١٨٠٩ - ١٨٩٢) أوربا الشمالية فيعود منها بمعلومات موثقة وطريفة "Etudes sur Goethe"

(١٨٣٥)، Léttres sur le Nord ، وهناك أيضـا العـديد من روايات السفر ومن الترجمات).

جـ - القوميون والأخلاقيون:

إن مثل هذا الفيضان العشوائي للأفكار والأساليب غير المطابقة للمعايير الكلاسيكية أو للأخلاقية التقليدية، باسم التفهم والحيادية التاريخية، كان يستدعي، في الواقع، رد فعل - يميل إلى الاحتفاظ بالمنهج الجديد، وفي نفس الوقت، يعود إلى ترتيب الظواهر حسب وجهة نظر أو نظام معين، أما نزار Nisard (١٨٠٦ - ١٨٨٨) فهو يمنهج استخدام الرموز في كتابة التاريخ الأدبي من خلال «دراسات في طبائع ونقد الشعراء اللاتينيين في عصر الانحطاط» (١٨٣٤). "Etudes de moeurs et de critique sur les poetes latins de la decadence" لأن تشخيصه القاسي، حول عملية الانكفاء وحول تضاؤل الحيوية اللذين تتسم بهما المرحلة المتأخرة من العصور القديمة، يشير بوضوح إلى المؤلفين المعاصرين، لقد روج كلمة قدر لها مستقبل ناجح. ويبدو لنا كتابه حول «تاريخ الأدب الفرنسي» "Histoire de la Litterature Francaise" (١٨٤٤ - ١٨٦١) وهو الأول من نوعه الذي يوفي بوعود العنوان، شديد الترتيب، لايهمل شيئا مهما، ويقدر كل شيء على ضوء المثال الأدبي، والأخلاقي، والديني المتجسد في بوسييه Bossuet الذي تتلخص فيه كل عظمة الروح الفرنسية. ولقد هاجم «سانت بوف» بعنف هذا «التزمت الوطني الاستعلائي» وهذه العودة إلى الدجمائية في أوج العصر الرومنسي، إلا أن القارئ يجد، في تفاصيل هذا العمل الضخم، معلومات ملموسة وأحكام دقيقة: إذ أنه، في الحقيقة، وبعد خمسين عاماً من

اللجوء إلى تفسير الظواهر بموقعها التاريخى (Historicisme)، أصبح شيء من النسبية يلازم المجاهر بالآراء الدجمائية بينما فى القرن الثامن عشر كانت النسبية المعلنة تتزامن مع الممارسة الدجمائية.

وعلى صعيد أضيق حاول «سان مارك جيراردان Saint - Marc Girardin (١٨٠١ - ١٨٧٣) الناقد العادى، فى جريدة "Journal des Debats" مقارمة التدهور فى السلوك وفى مقالاته حول الأدب والأخلاق (١٨٤٥) وحول الأدب المسرحى (١٨٤٣ - ١٨٦٨). استخدم التاريخ الأدبى للتنديد بالغزو المادى وبالفجور: إن هذا التضخم فى الأخلاقية الذى كان يوازنه الذوق فى النظام الكلاسى يفقد المنهج التاريخى توازنه.

وقد يكون القس الفودى(*) «الكسندر فينيه Alexandre Vinet (١٧٩٧ - ١٨٤٧)، أكبر نقاد الفترة الأولى من القرن التاسع عشر وهو أكثر من لم يعرف قدره بينهم بسبب - حسب رؤية البعض - هذه الإضاءة الدينية التى تغمراستعادته للماضى، إلا أنها تعكس عشقاً للحقيقة الذى «لم يكن سبيلاً للإدلاء بالأحكام فيها لكنها فى حد ذاتها نور أفكارنا، وقد قام بتدريس الأدب لأكثر من عشرين عاماً، وكانت لديه فكرة عن جميع العصور، ووحد بين دقة المعلومات ومفهوم رفيع للشعر كتعبير رمزى وملموس عن حقيقة متعذر بلوغها بكاملها. و«كتوالد متجدد على الدوام ومدهش لسر لا يتغير». من هذا التفسير الحساس والبارع للغة الشعر، والتاريخ الأدبى المجهد فى البحث عن عظمة تدريجية، وعن وحى سمائى.

Etudes Sur Blaise Pascal "(1848) et " Etudes sur la littérature Francaise au xix ciécle (1848).

(*) من مقاطعة فود السويسرية. (م)

د ــ عودة المنظرين:

وبرزت مجدداً محاولة لإيجاد نظام شمولى للخطاب يرتكز على قيم جمالية مبينة. كرد فعل آخر على الطابع التحليلى الذى تجاوز حده فى النقد التاريخى الصرف والذى أفرط أيضاً فى عرضه للسير الذاتية وفى استخدامه للأسلوب الإخبارى. قدم كاتب الحوليات فى مجلة "la Revue des Deux - Mondes"، جوستاف بلانش Planche (١٨٠٨ - ١٨٥٧)، نفسه كبطل الحيادية الصارمة. ويضعه نهجه الاستنباطى وكفاحه ضد الرومنسية وضد المذهب الواقعى باسم ضرورة الاختيار والأمثلية، فى صف أنصار الكلاسية الجديدة المتجددة.

ويهاجم «الفريد ميشالز» Alfred Michiels (١٨١٣ - ١٨٩٢) «عجز النقد الفرنسى» مقارناً إياه بالأصولية الألمانية فى كتابه حول «تاريخ الأفكار الأدبية فى فرنسا» "Histoire des idées littéraires en France" (١٨٤٠). ويهزأ من منافسيه الذين يفتقدون «نظاماً ترتيبياً»، و «التائهين وسط الوقائع». فبالنسبة له، فإن السلوك فى مواجهة العالم، والذى يتحكم فى التيارات الفكرية أو فى العصور المختلفة، والأشكال الأدبية التى تقدم له وسيلة للتعبير، يجب تحليلها فى بنيتها العميقة وبواسطة مفاهيم محددة بدقة. هذا البحث فى النقد الفلسفى بقى معزولاً فى فرنسا باستثناء بعض المقالات الصادرة حول الرمز للمنظر الاجتماعى «بيار لورو» Pierre Leroux (١٧٩٧ - ١٨٧١).

٣ - سانت - بوف Sainte - Beuve

ستكون قراءتنا للقرن الماضى غير متناسقة إذا أظهرنا سانت - بوف وكأنه أمير النقد الذى يقف وحيداً: لم يخصص له معاصروه،

حتى الامبراطورية الثانية على الأقل، إلا مكانة «المنافس» البارع الجالس وراء كبار القضاة «بلانش ونزار» Planche et Nisard غير أنه، بعد ثلاثين عاماً من النسيان النسبى، ومنذ عام ١٩٠٠، برز كاتب مقالات «يوم الاثنين» كـ «معلمنا جميعاً، نحن النقاد المحدثين»، وكـ «عقل ينحفر فى الذاكرة»، حسب قول المؤرخ الدنماركى «جورج برانديس» ، لقد استقطب الإعجاب واستقطب بدرجة أكبر الأحقاد، وأصبح «رجل الضغينة». أو كما كتب نيتشه «عبقرية فى النميمة (....)، وناقد بلا معايير (....)، ومؤرخ بلا فلسفة. إذ يتعايش فيه أو يتضارب السلوك والأساليب التى توالت ما بين ١٨٠٠، ١٩٠٠: إنه مثقف كلاسى جديد، إنه أيضاً رومنسى «ملهم»، ومنهجى سابق على «تين» وأبيقورى تأثيرى.

ولد فى عام ١٨٠٤ فى بولون سورمير Boulougne- sur - Mer وبعد أن أتم بعض الدراسات فى الطب، دخل إلى العالم الأدبى من الباب الصغير إذ كان يقدم إلى مجلة "Le Globe" التحليلات النقدية: وهكذا فإن تحليله حول القصائد الغنائية لـ «هوجو» (١٨٢٧) شكل انطلاقة لصداقة عاصفة ومضطربة سرعان ما قطعتها غيرة كان يغذيها حب الناقد للسيدة «أديل هوجو». لقد ارتبط أكثر فأكثر بالنادى الرومنسى وألف ديوانين شعريين يدل عنوان الأول عن بنية ثلاثية غريبة (Vie . Poesie et Pensées de Joseph Delorme) إذ يتناول «حياة، وشعر وأفكار جوزيف دولورم» (١٨٢٩)، ويتسم ديوانه الثانى «المواساة» (Les Conso la tions) بأسلوب التصوف الغنائى غير الجديد. فى نفس الفترة، بدأ يكتب سلسلة «صور الشخصيات» Les Portraits بعد تجوال عبر العقائد المختلفة لخصته قصة «اللذات»

"Volupte" التى أخـذت طابع السـيـرة الذاتيـة، ومن ١٨٣٠ حـتى ١٨٣٤، نفى نفسه فى مدينة لوزان هرباً من الغراميات التى كثيراً ما عاكسها الزمن، وألقى فيـها محاضرات حـول «بور رويال» "Port - Royal" وهى أصل مؤلفه الرئيسى الذى نشر بين ١٨٤٠ و ١٨٥٩. وعند عـودته كـان متشككاً ومتـقـززاً. عينوه أمين مكتـبة مـزارين (Mazarine) (١٨٤٠)، وانتخبوه في الأكاديمية الفرنسية (١٨٤٣). ثم استقر فى الحياة الباريسية وكان حذراً فى «صور الشخصيات» التى حملت توقيعه. ولاذعاً وغادراً فى اليوميـات التى كان يرسلها دون توقيع إلى المجلة السويسرية (Revue Suisse). أخرجته ثورة ١٨٤٨، فجأة من طمأنينته إذ نبشت له قضية غامضة حول أموال غير معلنة: فاستقال من منصبه وقبل عرضاً من جامعة لييج ليصبح أستاذاً فيها (١٨٤٨ – ١٨٤٩) فتناول أحد مواضيع محاضراته شاتوبريان ونُشـر فى عـام ١٨٦١ تحت عنوان "Chateaubriand et son groupe Littéraire sous L'Empire" «شـاتوبريان وحلقـتـه الأدبيـة فى عـهـد الامبراطورية».

عـاد إلى فـرنسـا عـام ١٨٤٩ وبدأ سلسلة طويلة من «أحـاديث الاثنين» (Çauseries du Lundi) التى حددت عودته إلى النقد المعيارى والتحاقه بالبونابارتية المتحكمة. وإعادة انعدام شعبيته فى أوساط الشباب (منعه مشاغبون من التعليم فى جامعة فرنسا)، وجحود السلطات تجاهه، تدريجياً إلى ليبراليته الأصلية. وفى عام ١٨٦٥ تم تعيينه فى مجلس الشيوخ حيث تميز بعقلانيته المعادية للاكليروس وعند وفاته عام ١٨٦٩ كانت جنازيه المدنية مناسبة لمظاهرة معارضة.

فى عام ١٨٢٧ ارتبط سانت ـ بوف بالنقد التاريخى وقدم سلسلة

من المقالات نشرتها جريدة "Le Globe"، وأصبحت، بعد إدخال تعديلات مهمة عليها، كتاباً يتناول تاريخ الشعر والمسرح الفرنسى فى القرن السادس عشر، تم نشره عام ١٨٢٨: "Tableau historique et critique de la poésie et du théatre Francais au XVIe Siécle"

وفيه اقترنت الكتابة المبهمة والتدقيق فى دراسة الأسلوب إلى حد الحذلقة، على نسق نهاية القرن الثامن عشر، واقترنت بإعادة تقدير فعلية لكوكبة شعراء القرن السادس عشر كمجددة للأسلوب، ويأخذ عليها الكاتب انقطاعها عن أدب القرون الوسطى ذى السمات الغالية والفرنسية العريقة، وبالتالى انقطاعها عن الجنور. ولا تظهر بنية السيرة الذاتية إلا بخجل، تقمعها المقابلة التقليدية بين المؤلفات والمثال الواضح بدرجة أو بأخرى ، الواقع على نفس المسافة من الكلاسية الجديدة والرومنسية الحذرة.

الجديد تماماً هنا هو الشعور بعلاقة حية تماثلية مع عصر أدبى مضى، ثم استخدام هذا التماثل لأغراض المجادلة أو الدعاية. ويعتبر هذا الإحياء الاستعارى للماضى مقدمة لكتابات «نزار» حول شعراء عصر الانحطاط اللاتينى ومقدمة للنقد اليمينى فى بداية القرن العشرين للرومنسية.

فى المقابل، وللتعويض عن جميع التقلبات «الايديولوجية» (انتقل الناقد من الرومنسية المتصوفة إلى الأفكار المستوحاة من «لامينيه» مروراً بالسانسيمونية الحادة، وبعد مجاورته للكاثوليكية ثم الكلفينية، بدأت مرحلة الشك) وفى عام ١٨٢٩ بدأ يستخدم أسلوب تصوير الشخصيات، «البورتريه» المعاصر للإنتاج الغنائى «مقدمة شعرية مسهبة، مدخل متناسق، سير ذاتية تقطعها استطرادات حول

المؤلفات أو تشبيهات تبرز النتوءات والظلال، خلاصة موجزة)، بقى هذا الأسلوب قالباً مرناً، ولكن ثابتاً، خلال عشرين عاماً وكان يلائم الوصف والتخيلات أكثر من الأحكام والتقديرات الجمالية.

«إنه نقد يتطلب الفهم والتوحد، يعتمد على الحدس والتأكل نتيجة لممارسة شاقة تقتضى معرفة عميقة للإنسان وللعصر فيجد تعبيره فى السلاسة العذبة التى تحاول ترسيخها صورة مائية:

«الروح النقدية هى بطبيعتها يسيرة، ومتسللة، ومتحركة، ومتفهمة. إنها نهر كبير عذب يعرج وينبسط حول المؤلفات والبدائع الشعرية كما يفعل حول الصخور، والقلاع، والتلال التى تغطيها الكروم، والوديان الكثيفة الخضراء التى تحدد ضفافه. وبينما يبقى كل من هذه الأشكال المكونة للمنظر ثابتاً فى مكانه ولايهتم بغيره، بينما القلعة تحتقر الوادى، والوادى يتجاهل التل، يذهب النهر من واحد إلى الآخر ويحيط بهم دون تمزيقهم، يغمرهم بالمياه الجارية، يضمهم، «يتضمنهم»، ويعكسهم، وعندما يدفعه فضول المسافر إلى التعرف على هذه الأماكن المختلفة وإلى زيارتها يأخذه فى مركب، يحمله دون تعريضه للصدمات، ويبسط له بالتتابع ما فى مجراه من مشاهد متغيرة.

هذا المفهوم وكذلك بنية السيرة الذاتية أثارا تحفظات بلانش Planche وعداوة ميشالز Michiels اللاذعة: «ولايهمه النظام أو الفكرة بقدر ما تهمه الطرائف، يتكلم كثيراً عن الرجل، وقليلاً جداً عن الكاتب، ويكاد لايذكر نظرياته (...). لم يلتفت إلى الأفق، أو السماء، أو الأنهار، أو التلال، والتهى بقطف أعشاب خفية، ظن أنه يرسم صورة رجل حين اهتدى على خيال أنفه، «وبعد ذلك قال باربى

دورفــيلى Barbey d'Aurevilly دون مــوارية فى الكلام: «إنـه حــرباء المؤلفات التى يدرسها ويتفحها، ولاشىء أكثر من ذلك».

غير أن العطف يملأ الثلاثة آلاف صفحة التى كتبها حول «بور رويال» ويروى فيها السيرة الذاتية لهذا الدير، إنه عمل مؤرخ يقترب من اللاهوتية فى بعض المقاطع، إلا أن الأدب احتلّ فيه مكانة مهمّة إذ كانت الرؤية خاصة وكذلك الإضاءة. نذكر الفصول حول كورنيه Corneille وروترو Rotrou، وباسكال Pascal، وراسين Racine لقد بدأ هذا العمل تحت سيطرة شعور من الإجلال والحب وانتهى بإعلان الشك التام:

«شاب، قلق، مريض، عاشق ومهتم بأكثر الزهور سرية، كنت أريد خاصة وفى الأساس، بدخولى إلى ألغاز تلك الأرواح النقيّة وإلى تلك الحياة الداخليّة، كنت أريد جنى ثمار الشعر الباطنى والعميق الذى كان يفوح منها (...). لكنى، ورغم ما بذلته من جهود، لم أكن ولست إلا باحثاً، ومراقباً صادقاً، متنبهاً، مدققاً. حتى أنى، كلما أحرزت تقدماً وبعد بطلان السحر، لم أعد أشأ أن أكون شيئا آخر.

عندما نتأمل هذا التحول نفهم خصوصيّة «الظاهرة السانت بوفيّة»: إن ممارسة النقد ضروريّة للاتزان الذهنى للمؤوّل. القلق الداخلى الذى يعيشه المفسر لايتركز باندفاع متماسك بما فيه الكفاية لإشباع الغرائز (فعلياً أو رمزياً)، أو للتعبير عن التخيّلات التى يضطر أن يعيشها بنوع من الشراهة الأدبيّة: «فى نقدى أحاول أن ألصق روحى بروح الآخرين، أنفصل عن نفسى، أحضنهم، أحاول أن أرتديهم وأن أضاهيهم». تحقيق الإمكانيات الذاتية بالوكالة، تلك هى الرغبة العميقة التى أدت إلى البورتريهات بالغة الحساسية فى

الثلاثينيات: بناء الذات والعمل، من خلال ترجمة حياة وأعمال أخرى، فالنقد هو «ابتكار وإبداع مستمران» هذا النقد الخلاق والشعرى يثأر للفشل النسبى للدواوين الغنائية ويبشر بأسلوب ولتر باتر Walter Pater، أو سواريس Suarés.

انتهت هذه الاستعاضات البارعة إلى طريق مسدود ولم تعد تعزى كاتبها. وشكل وصفه الصورى لبايل Bayle (١٨٣٥) منعطفاً فى تطور لم يأت بكافة ثماره إلاّ فى عام ١٨٤٩ حيث ظهر الأسلوب الجديد الذى تميز به «حديث الاثنين».

«أحد شروط العبقرية النقدية والكمال فى هذا المجال، كما قدمه لنا بايل، هو ألاّ يملك الناقد «فناً» أو «أسلوباً» خاصاً به (....). إن حرفة النقد هى كالسفر المستمر مع جميع أنواع الناس وفى جميع أنواع البلدان، بدافع الفضول. وكما نعلم: «قلّما حسّن الطواف فى العالم سلوك الإنسان».

وبعد أن انخرط بحياته فى مهمة النقد، «الروح الثانية»، قبل سانت بوف وهو «رسام العباقرة»، المتلصّص بلا تحفظ، قبل ـ مستسلماً - بأن يكون مراقباً دون أفكار مسبقة، رجلاً يعرف القراءة ويعلّمها لغيره». وهكذا، بعد أمبيرAmpere ، وضع تصوراً لترتيب الوقائع بالمنهج العلمى، نوعاً من «التاريخ الطبيعى» يكلّل أكوام الملاحظات، واقترح كحجر أساس نظريته حول الأسر الروحيّة التى تعمل على الترتيب عبر التاريخ حسب السمات البارزة، وهى الطريقة المتبعة لتصنيف النبات والحيوانات. النقد البوفى فى شقه الآخر يتطلع إلى علموية تين. لكن وبتحفظ، يقبل سانت بوف أن يكون «عالماً طبيعياً جيداً فى هذا الحقل الشاسع من الأذهان»، ولكنّه يتذمّر

أمام نظرية السببية التى اكتشفها تين: لأن الشاعر ليس على هذه الدرجة من البساطة، وليس محصلة ولا حتى بؤرة عاكسة، لديه مرآته الخاصة، وجوهره الفردى الوحيد. «وعلى أى حال، ليس هناك شىء علمى» فى الحديث: إنه خطاب محدّد، ذو بنية متغيرة، حيث المعلومات، والتعاطف لا يشكلان عائقاً أمام الحكم الذى يدلى به باسم المثل الكلاسيكية، خالياً من النظرة الضيقة. يتميز «حديث الاثنين» بالعودة إلى معيار أخلاقى ـ أدبى، وبتخليه عن بنية السيرة الذاتية البحتة، وبأسلوبه الخفيف. وهذا ما يجعل منه نهجاً جديداً تماماً فى فرنسا، يذكر بالذى اتبعه الكاتب الانجليزى اديسون فى القرن الثامن عشر فى «المشاهد».

أجيال عديدة لم ترحم الناقد وشجبت على حد سواء أخلاقياته (قسوة وخداع، وخبث، ودناءة، وتقلب...) أو تقصيره فى المجال الأدبى: تناقضات بين المراحل المختلفة، أحكام ذات طابع كلاسى متزايد باسم التراث الإغريقى ـ اللاتينى، ومنحرفة تماماً فيما يتعلق بالحاضر (تجاهل بلزاك وستندال، ولم يفهم بودلير، وفضل فيدو على فلوبير...)، أحكام ناتجة عن ميوله لكل ما هو ردىء أو صغير وعن كراهيته العميقة للشخصيات الكبيرة كما تدل ملاحظاته المتتالية حول شاتوبريان أو هوجو. وأكثر من الأخطاء هناك غياب للأحكام وخليط من شتى أنواع النهوج والأساليب: الشعر الغنائى، والسيرة الذاتية، والأخلاقية، وتقلص دور النقد للغاية دون الاعتماد على نظرية أو على منهج منطقى إلى درجة أن الصورة أو الحديث لم يختلفا سواء كان يتناول جنرالاً أو عالماً.

ينبع غنى وتفرد عمل سانت ـ بوف من جميع هذه التناقضات

التى يسيطر عليها ولعه بالحقيقة الذى يبرز رغم المجاملات اللازمة «الناقد يجب ألا يكون متحيزاً أو متحزباً، وألا يقترن بالناس إلا لفترة معينة وعليه أن يعبر المجموعات المختلفة دون أن يرتبط بها أبداً».
ويختلف هذا المثال مع النقد القديم بأنه يبحث عن التفسير: ويقابل الإفراط فى الاستدلال بإفراط فى السرد. «من السهل نوعا ما الحكم على الكاتب، إلا أن الأمر يختلف بالنسبة إلى الإنسان». إلا أنه حاول، بعد ذلك العثور على الظاهرة الأدبية التامة فى جوهرها:

«لاتكفى معرفة الناس عندما يتعلق الأمر بالمؤلفات، وإذ نجهد لتمييز إنتاج الذهن جيداً كتعبير عن زمن وعن نظام اجتماعى ما، يجب ألاَّ نتغاضى عن التقاط ما هو ليس من الحياة الزائلة، ما يرتبط بالشعلة الأزلية والمقدسة، بعبقرية الآداب فى حد ذاتها».

يلجأ الناقد إلى طرق متعددة ومحيرة لالتقاط هذه «الأدبية» "littérarité" : نقد أسلوبى دقيق ومفحم (كاكتشاف كلمات محورية تتكرر بوتيرة غير عادية، مثل كلمة «حياة» عند مدام دوستال، وكلمة «استمرارية» عند سينارنكور Senancour ، لديه ثقة الرومنسيين بقدرة الحدس، والخيال، والشعر إلا أنه لايتأثر بالمغالاة أو بالغرائب، وفى تقديمه للظواهر التاريخية يهتم أكثر بالتدوين الدقيق من إبراز مشاهد العظمة: «جوهر النقد، هو تحديد الزمن». يشعرنا سانت ـ بوف بطعم اللحظة أو الزمن، ويرسم فى بضع صفحات، نبذة عن أصل فكرة أو نهج ما ، ويهتم بالأدب المقارن دون أى تنظير ودون أن يفرض أبدا شرحا آلياً: بالكمال البسيط لعمله الضخم بقى سانت ـ بوف الملتقى لجميع أنواع النقد وكذلك المرجع الذى لابد منه. وكما كتب لانسون Lanson فإن سانت ـ بوف «ليس» "دودة" «تسكن الأدب

وتنخر فيه دون أن ترى أو تسمع، أو تشعر بالإنسانية الضخمة التى تعيش، وتعمل وتعانى فى الجوار، فلم ينعم أحد بفضول أكبر وبفهم أعمق لجميع مشاغل الإنسان».

٤ – الفترة الثانية من القرن التاسع عشر أو عصر الوضعية:

فى عصر الرومنسية وبالرغم من تكاثر الاجتهاد فى المبادىء «العلمية»، فإن الأفكار المسبقة فى مسألة تحديد الذوق، والدجمائية المتسترة كانت تغزو حقل الممارسة العشوائية وغير المنظمة فى أغلب الأحيان. وكان التاريخ الأدبى يرتدى طابع السرد، المتجاور مع الخطاب المعيارى، ومع ذلك فإن كل علم يميل إلى التفسير الموحد، ويصبح التاريخ الأدبى علمياً بالارتكاز على مبادىء يستخلصها من ممارسة كتابة التاريخ، وبالاكتفاء بتحديد الوقائع الأدبية والبحث عن أسبابها: هذا على الأقل ، كان الطموح الفائق والذى تغذى منه جيل ١٨٥٠.

١) نحو نقد علمي:

ترك لنا هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٥٣)، ذو الثقافة الفلسفية والذى أصبح أستاذاً فى الآداب، بعد أن منعه انقلاب ١٨٥١ من ممارسة المهنة التى كان يحبها، أعمالاً تحمل بصمات هذه التقلبات: أعمالاً ثرية، متجددة، واستفزازية فى بعض الأحيان، إلا أن التصلب تسلّل إليها عبر جهاز عقائدى تبسيطى لايطبق بدقة.

لقد فتنته نظم سبينوزا Spinoza وهيجل Hegel الشمولية، فأراد تين وضع تفسير كامل شامل لوجود وصيرورة الأدب ، يربط الوقائع

الأكثر خصوصية بوقائع عامة، وباكتشاف مجموع القوانين التى تعبر فى هذا المجال الخاص، عن منطقية العالم. «عالم فى طبيعة النفس»، يدّعى تطبيق هذه العلوم الاختيارية التى كان كلود برنارا Claude Bernard فى ذلك الوقت يصوغ مبادئها: «المنهج الحديث الذى أحاول تطبيقه قوامه النظر إلى الأعمال الإنسانية بوجه خاص على أنها وقائع ونتاج يجب تحديد سماته والبحث عن أسبابه، ولاشيء أكثر من ذلك. وبهذا المفهوم، فإن العلم لايحرم ولايحلل، ولايجرم ولايسامح: إنه يلاحظ ويفسر». إن حجر الأساس فى هذا الصرح الايديولوجى المقدر له القضاء على ذاتية الناقد وبلوغ الموضوعية هو الموهبة «الرئيسية» التى يعرفها تين Taine على أنها «ذهنية أصلية تستنتج منها جميع الصفات المهمة فى الإنسان وفى المؤلفات». إنه تعبير شامل عن هوية كاتب، يخطر على البال بعد قراءات صبورة، ويصلح كمفتاح لشرح جميع المواصفات الثانوية: ويبدو هنا أن تصور «الملاحظة ـ الفرضية ـ التحقيق» جاء كتعويض عن التعبير الصائب الذى تستطيع الآلهة منحه لأى ناقد، حتى لو كان تأثيرياً.

وتنوب الخاصية الفريدة للمؤلف، «سبب» جميع مميزاته الشكلية أو الأساسية على الصعيد الفردى ـ عن السببية العامة. فالمجال النفسى تحدده مجموعة عوامل خارجية رتّبها تين Taine تحت ثلاثة عناوين: العرق (تحكم العنصر الفيزيولوجى الجماعى فى المجال النفسى)، البيئة (مجموع العوامل الجغرافية، والناخية، والاجتماعية، ...) ، اللحظة الزمانية (وضع العقلية الجماعية فى لحظة ما من المحور الزمنى) ـ والخلاصة، أن تين Taine ينظم الاتجاهات الوضعية التى اتسمت بها الفترة الأولى من القرن التاسع عشر.

إن بحثه حول لافونتين La Fontaine وحكاياته (١٨٥٣) Essai sur la Fontaine et ses Fables كثيراً ما يشبه التطبيق المدرسى للنظرية، أما كتابه الضخم حول تاريخ الأدب الانجليزى (١٨٦٣ ـ ١٨٧٤) "Histoire de la litterarture anglaise" فلا يخلو من «خلل فى المبادىء» فى منهج الناقد، إذ أن الفجوة الرئيسية فى النظرية هى التى تفصل بين الجسدى والروحى، بين المساحة والفكر. يبقى أن هذا العمل ـ الأول من نوعه ـ مليء بالصفحات الثاقبة ويدل على جهد وتعاطف كبيرين (حتى مع الشعراء الرومنسيين). ويعود تينTaine ثانية فى كتاباته الجمالية والتاريخية التالية (Nouveaux essais de critique et d'histoire) (١٨٩٣)، إلى المفهوم الكلاسى الجديد حول الجمال (ملاءمة الشكل والمضمون، تعبيرية، تلاقى التأثيرات)، «بأخلاقية تذكر بسان مارك جيراردان Saint - Marc Girardin وهكذا تظهر انتقائية هذا المثقف، الذى هزته أحداث ١٨٧٠ – ١٨٧١ بعمق، والذى لم يفلح أبدا فى توحيد نظرياته الفلسفية مع حساسيته الأدبية.

لقد أثر تين Taine فى جيل كامل، وعلى الأخص فى تلميذه إيميل هينكان Emile Hennequin (١٨٥٨ – ١٨٨٨)، الذى مات فى وقت مبكر مما منعه من تطوير وتطبيق نظرية عرضها فى كتاب حول «النقد العلمى» (١٨٨٨) (La critique scientifique).

آثارت استخدامات تين الغامضة فى الشرح الانتقادات التى أصبحت شائعة بعد ذلك. إلاّ أنه أراد مواصلة واستكمال مشروع معلمه الهادف إلى تحاشى الدجمائية القاطعة والثرثرة حول السيرة الذاتية ومن ثم عاد إلى المؤلف واعتبره كرمز تحدد معانيه المختلفة مقاطعات النقد الذى سيكون جمالياً (غرض العمل الأدبى هو إنتاج

الانفعال الجمالى)، سيكولوجيا (يعيد إلى الكاتب)، اجتماعيا (يشير إلى عقلية مجموعة اجتماعية واسعة بدرجة أو بأخرى).إن البحث عن نظم ترابطية متطابقة والعودة النسبية إلى الألسنية التزامنية يبشر بالاتجاهات الحديثة للسيميولوجيا، والتحليل النفسى المطبق، وسوسيولوجية الأدب، مما يحطم وحدوية تين Taine الوهمية ويطرح المسائل الأساسية: الغرض، المنهج، الوسائل.

٢) الإنسانية التأريخية(*):

يرفض بعض النقاد الايديولوجيا الوضعية ويعلنون عن عزمهم على نصرة تاريخ الأدب . ولقد تصفح ايميل فاجيه Faguet كل أدبنا بهذه الطريقة الحذرة والمتشككة والمرتكزة عى الحس المشترك وعلى المسلمات الفكرية، وهذا ما جعل منه فى عيون جيلين متتاليين النموذج لكتابة الأبحاث المدرسية: فهو لا يفرط فى الثقافة، ولا فى الدجمائية ولا فى العلموية) (XVIe siécle) ١٨٩٣، و (XVIIe) ١٨٩٩).

بلغت هذه المقاومة للإنسانية ذروتها مع فرديناند برونتيير Ferdinand Brunetiere (١٨٤٩ - ١٩٠٦)، التلميذ غير الوفى لتين Taine والمناهض للمذهب الطبيعى "Le roman naturaliste"، ١٨٨٣، الذى أراد تأسيس علم النقد المعيارى بحيث يكون قادراً على بلوغ غرضه فى «الحكم، والترتيب، والشرح»، دون أن يتغاضى عن العوامل الخارجية فهو يميز السببية التى تعمل من الداخل والتى تنتزعها خصوصيتها من التأثير الآلى للمحيط: وبعبارة أخرى فإنه يقتبس نموذجه من العلوم البيولوجية، ومن الداروينية على وجه الخصوص. ويتم تشبيه الأشكال الأدبية عنده بأصناف تولد، وتختلف، وتتعقد،

(*) historiciste المفسرة للظواهر بموقعها التاريخى. (م).

وتصل إلى القمـة ثم تنحـدر وتموت L'evolution des genres (١٩٠٠):
على الناقد أن يحـدد هذا المنحنى التطورى الذى يتـحكم فى النجـاح الفردى، لأن العبـقرية التى تعبر عن نفسـها فى نهج منـحط لن تحقق الانجاحاً ضئيلاً إلا لو استطاعت، بفعل تحول كبير، خلق نهج جديد يتلاءم مع الشكل التعبيرى لخاصيتها، مفتتحة بذلك تطوراً جديداً. كان يستطيع رد الفعل هذا، ضد «الاختصـارية» الجامحة التى اتسم بها بعض التابعين لتين ـ لونضـج ـ التـوصل إلى وضع إشكاليـة خاصـة بالبنى الأدبية لكنه تحـول فى أغلب الأحيـان عند برونتييـر Brunetiére وأتباعه إلى دجمائية قومية، وإلى تمجيد القرن السابع عشر الفرنسى التى يعتبر القمة، حيث مر المنحنى التطورى أقرب ما يمكن من الثالوث المقدس للجمال، والخير، والحق. وهى تسوية مرضية تبنتها العديد من الكتب المدرسية التى كانت تؤكد بدرجة أو بأخرى، وبحسب الظروف السياسية، على الوتر الوطنى.

٣) انتصار خطير :

بين عـامى ١٨٨٠ و ١٩١٤ كـان التـاريخ الأدبى قـد احـتل مكانة معترفاً بها. استند على «اللوجستية» القوية للجامعة. وأمن إنتاجـاً منظماً من الأطروحـات، والطبعـات المفسرة، فروى المجال التعليمى بفضل التدفق المستمر للنصوص مع الشـرح والتعليق والمختـارات الشـعرية والكتب المدرسيـة التى وضـعت المعـرفة فى متناول أصـغر التلامذة أو الهـاوى الأقل اطلاعاً . وهكذا. فمن الأعلى إلى الاسفل، ومن البحث العلمى إلى التعميم المبسط، تعمل شبكة مركزة ومتشعبة فـرضت نفسـها على مر السنين بفضل اللمسـات أو الإصـلاحـات التجديدية المفروضة على برامج التدريس.

هل يدهشنا إذن أن يكون هذا الازدهار المذهل قد فتن أكثر من عقل؟ لقد أسرع ارنست رينان بإعلان إعجابه للتأريخ، مانعا بذلك أى اتصال استمتاعى مباشر مع مؤلفات الماضى الذى يفقد ضرورته إذ أن تاريخ الأدب عنده «مقدر له بأن يحل إلى درجة كبيرة مكان القراءة المباشرة لمؤلفات العقل البشرى» وحول العام ١٩٠٠، تعددت التأكيدات المغالية.

ولكن العدو رابض خلف الباب: فخلال العقد مابين ١٨٨٠ - ١٨٩٠، عادت المثالية بقوة وعزلت الأيديولوجيا الكامنة فى التاريخ الأدبى، وأعادت المدرسة الرمزية فى آخر عهدها الاعتبار للقيم الجمالية فى حد ذاتها، المناهضة للعقلانية السائدة فى ذلك الحين، وسخرت من «المدفعية الثقيلة» التى تسلح بها الجامعيون: وهاجم موريس باريس Maurice Barres القدماء: (Huit Jours chez M. Renan; M. Taine en voyage) وملكيور دو فوج Melchior de Vogue (١٨٤٨ - ١٩١٠) يقترح على سبيل المثال «فناً حراً، روحانياً خالياً من كل آلية» Le roman russe، ١٨٨٦» والنقاد «التأثيريون» جول لوميتر Jules le maitre واناتول فرانس Anatole France يكررون الإغارات الخفيفة على أرض الخصم. فهم يعترضون على اعتبار الحق الأدبى مجموعة من الوقائع يجب التنقيب عنها، وتكديسها، وشرحها بالطرق العلمية، وكذلك يعترضون على خنق العمل الأدبى «بالسببية» وحصره فى العوامل غير الجمالية، الفسيولوجية، النفسية، أو الاجتماعية، وعلى أن التاريخ بموضوعيته،وثقته بالحدث، يتجاهل هذه الدقائق والخفايا المولدة للجمال. والأخطر من ذلك هى الشكوك الآتية من داخل التاريخ الأدبى نفسه وهى صدى الأزمة الأبستمولوجية

(épistémologique) الدائرة فى نطاق أوسع: العلوم الطبيعية تعارض الآلية وتطبيقها واسع الانتشار، والعلوم الإنسانية تتساءل حول ميزة المناهج الترابطية، عندئذ ظهرت مفاهيم الشكل، والبنية، ويبدأ عصر الشك، حول معرفة الإنسان عن الظاهرة الإنسانية، المعرفة الرمزية بالضرورة، والمتعاطفة، والحدسية ومن ثم الذاتية.

٥ - التاريخ الأدبى المعاصر

١) جوستاف لانسون Gustave Lanson (١٨٥٧ - ١٩٣٤):

كان جديرا بمعلم نشط وحاسم أن يقيم الوضع وأن يحدد إطاراً لتقنيّات التاريخ الأدبى الموجود من قبله والذى وإن لم يكن وليد كتاباته إلا أنه تأثّر بتفكيره.

تخرج من دار المعلمين، وعمل مدرساً (وتوقف لفترة قصيرة فى عام ١٨٨٦ حيث ذهب إلى روسيا ودرس الأدب للرجل الذى أصبح بعد ذلك نقولا الثانى)، ثم حصل على درجة الدكتوراه فى عام ١٨٨٨ برسالته حول المسرح الكوميدى (Nivelle ou la comédie larmoyante) . كان تلميذ برونتير Brunetiere ثم عمل كمدرس مساعد له فى السوربون ثم فى دار المعلمين وتبنى وجهة نظر معلمه فى كتاباته الأولى التى مجّدت القرن السابع عشر Bossuet ١٨٩٠، Boileau ١٨٩٢ . وفى السابعة والثلاثين من عمره، أتم كتابه حول تاريخ الأدب الفرنسى (Histoire de la Littérature Francaise) (١٨٩٤) الذى اشتهر بشكل لم يسبق له مثيل والذى كان لانسون Lanson يعد له بنزاهة فكرية كبيرة عند كل طبعة جديدة. تلفت أنظارنا بين أعماله اللاحقة، كتاباته حول كورناى (Corneile) (١٨٩٨)، وفولتير Voltaire (١٩٠٦)، ثم فهرسته للأدب الفرنسى منذ القرن السادس عشر Le Manuel bibliographique de la Littérature Francaise moderne de

1500 a nos jours. والطبعات المفسرة لأعمال فولتير Voltaire
(Lettres philosophiques Meditations) de LaMartine ولامارتين ومن
عام ١٩٠٢ حتى ١٩٢٧ شغل منصب مدير دار المعلمين وكان أثره
كبيراً على الطلاب الجامعيين.

اتفق لانسون مع نقاد التاريخ الأدبى فى شجبهم للتطرف
العلماوى عند تين Taine والنظرى عند برونوتيير Brunetiére:

«لايبنى علم على نموذج علم آخر إذ يرتبط تقدم العلوم
باستقلاليتها المتبادلة التى تسمح لكل علم بالانصياع لهدفه. ولكى
يتسم تاريخ الأدب بشيء من العلمية يجب أن يبدأ بالامتناع عن
إعطاء صورة ساخرة عن العلوم الأخرى، مهما كانت.

حتى عندما استجاب لطلب دوركهايم Durkheim وألقى محاضرة
فى عام ١٩٠٤ حول «تاريخ الأدب وعلم الاجتماع»، وبعد أن عرض
إجمالياً بعض القوانين التى أسماها «بالصيغ المجردة للوقائع»،
أصر على تحجيمها قائلاً: «إنها بالنسبة لى مجرد تخمينات مرتكزة
على ملاحظة محدودة».

هذه التوضيحات المنهجية تجعله، أثناء إعداده لبرنامج ما،
يشجب التحيز ويقبل بتلاقى وجهات النظر المتعددة حول عمل ما،
هذا التسامح الذى يبدو لنا من المسلمات، سخر منه العديد ولا يزال
يلقى احتقار الأخلاقيين:

«عملنا الرئيسى يتعلق فى الأساس بمعرفة النصوص الأدبية
وبمقارنتها ببعضها البعض لتمييز ما بين السمة الفردية أو الجماعية،
وما بين الأصالة والتقليدية، ثم لجمعها حسب النهج أو المدرسة، أو
الحركة، وأخيراً لتحديد علاقة هذه المجموعات بالحياة الذهنية،
والمعنوية والاجتماعية فى بلادنا، وكذلك علاقتها بتطور الأدب

والحضارة الأوربية».

إلا أن المنهج أو الأساليب المتبعة فى هذه الأبحاث لا تستبعد أبداً النظرة التأثيرية أو حتى الدجمائية، وفى كل الأحوال، تفترض أن يبقى الاستمتاع بالأدب هو الشيء الجوهرى.

٢) الجدال عشية الحرب العالمية الأولى:

بعد أن تقولب تاريخ الأدب على هذاالنحو، جاءت الهجمات الجديدة لتمتحن قواه ولترصد مقاومته وقدرته على الرد.

نشير بسرعة إلى مقالات بروست Proust التى جمعها تحت عنوان «ضد سانت ــ بوف» (Contre Sainte - Beuve) وذلك بسبب الشهرة التى نالتها. هذا الصراع ضد السيرة الذاتية، وضد ترجيح العقل على الكفاءات الأخرى، وهذا الدفاع عن نقد الموضوعات وفك الرموز الخاصة بالعمل الأدبى، ليس موجهاً بالتحديد ضد لانسون Lanson الذى لم يوقر سانت ـ بوف في انتقاداته الشديدة ضد السيرية (بينما كان يستخدمها ضد تين Taine وبرونتيير Brunetiere، حب الحياة والإحساس بها مقابل روح النظام): «فى دراساته» الإنسان يحجب العمل، والعمل يخضع للإنسان، بينما العكس هو الصحيح». إلا أن بروست Proust فتح طرقاً خصبة: تعددية العلاقات بين الذات والعمل، والبحث عن البُنى العميقة للمواضيع.

لن نأخذ من تهجمات شارل بيجى Charles Peguy العنيفة، والحاقدة فى أحيان كثيرة، والشخصية، إلا الفكرة التى عبر عنها سيل الكلام: تاريخ الأدب يتجاهل النص إذ يشرحه من خلال العوامل الخارجية، لا أحد إلا مبدع ـ مثله ـ يستطيع الوصول إلى القلب وفهم انطلاقة العبقرية، مثل هذه التأكيدات ليست حجة ولاتنال من فكر لانسون الأدق من ذلك بكثير. كما لا تنال منه المناظرات

العنيفة فى المجلات القومية والوطنية (التى تنتسب إليها مقالات بيجى Peguy النقدية): ١٩١١ (L'esprit de la Nouvelle Sorbonne) من اجاتون Agathon (وهو الاسم المستعار لهنرى ماسيس Henri Massis (١٨٨٦ - ١٩٧٠)، (le doctrine officielle de l'universite) (١٩١٣) من بيار لاسير Pierre Lasserre ١٨٦٧ - ١٩٣٠) هؤلاء المجادلون يأخذون على أتباع لانسون Lanson إدخالهم فقه اللغة الجرمانى إلى النقد الفرنسى وخيانتهم للذوق القومى المبنى على الإعجاب بالنماذج الكلاسية، بينما بدت انتقاداتهم واحتقارهم للقرن التاسع عشر أكثر فائدة وإثارة إذ أن منازعات الحاضر أحيت ألوان الماضى: «عشاق البندقية». (Les Amants de Venise) (١٩١٢) لشارل موراس Charles Maurras (١٨٥٨ - ١٩٥٢)، أفكار حول علاقة صاندSand وموسيه·Musset «الرومنسية الفرنسية» (١٩٠٧) Le romantisme Francais للاسير Lasserre، وأخيراً القرن التاسع عشر الغبى Le stupide XIXe Siécle (١٩٢١) لكاتبه ليون دوديه Daudet (١٨٦٨ - ١٩٤٢).

٣) فترة ما بعد لانسون:

يبدو أن تاريخ الأدب ـ فى فترة بين الحربين ـ بنشراته ودراساته المتخصصة والأكثر تبحراً، وبأكبر نظرياته، قد دخل مرحلة النضج. وعلى هامش هذه المنظومة من الأعمال، ينتصب عمل القس هنرى بريمون Henri Brémond (١٨٦٥ - ١٩٣٣) بمجلداته الإحدى عشر حول «التاريخ الأدبى للشعور الدينى فى فرنسا منذ الحروب الدينية حتى أيامنا (١٩١٦- ١٩٢٨) (L'Histoire Littérraire du sentiment religieuen France des guerres de religion a'nos jours).

وقد عاد القس بريمون Brémond إلى النقد المتعاطف والحدسى،

ورد الاعتبار إلى الرومانسبيين، وكالقس فينيه Vinet الذى سبقه بقرن، رأى فى الشعر صلاة لاشعورية ونوعا من السحر "La poésie pure" ، ١٩٢٦) ويرافق هذا الموقف ضد العقلانية ويدفع إلى تحول فى نتاج المؤرخين ويبشر بتاريخ العقليات حديث العهد. لقد تأثر ألبير تيبوديه Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) مثل بريمون Bremond بالبرجسونية: كان ناقداً فى «المجلة الفرنسية الجديدة» (NRF) حيث أبدى براعة حاذقة فى مجالات متعددة "Thucy dide" ١٩٢٢ Flaubert ١٩٢٢، Stendhal ١٩٣١)، ورسم بمهارة فى صورة شمولية، جغرافيا النقد (نشاط عفوى، متخصص، نقد المؤلفين)، وعين وظائفها: الذوق الذى يقدر الاستناد إلى ردود الفعل الفورية للشعور المدرك، العقل البنيوى الذى يبنى علم العمل الأدبى وعالم الأعمال الأدبية حسب نظام واضح، والإبداع الذى يتبارى معهما "Physiologie de la critique"، ١٩٣٠) الإيمان بالبرجسونية وبالحيوية يدفع إلى الفعل الجوهرى: فهم العبقرية فى ظهورها الأول، فى اندفاعها الخلاق، إلا أن موسيقية الروح هذه لا يمكن تدويلها إلا من خلال بنية متينة. هذه الإرادة «لاستبدال قيم السكونية بقيم الحركة على طول الخط» وبإيقاعها، تبرز من خلال الترتيب الدورى للأجيال الأدبية فى «تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٧٨٩ حتى أيامنا» (Histoire de la littérature Francaise de 178 ános jours) (١٩٣٦) وفاليرى Valery وجيرودو Giraudou وكلوديل Claudel شعروا بالتحدى أمام هذا الأسلوب الذى أحاط بهم، وحاصرهم، وفتنهم، فانتهزوا الفرصة، وببراعة، غزوا أراضى التاريخ الأدبى، والكاتب الروائى اندريه موروا Andre Maurois (١٨٨٥ - ١٩٦٧) هو الذى دفع من جديد بالسيرة الذاتية إلى الأمام انطلاقاً من الأساليب

الروائيـــــة (١٩٢٣) Ariel ou la vie de Shelley، Byron (١٩٣٠) ووصولاً إلى أسلوب محدد يخضع للوثيقة Lélia ou la vie de George Sand ١٩٥٢ Olympio ou la Vie de Victor Hugo ١٩٥٥ ويمثل اندريه بيلى Billy وهنرى ترويا Troyat تجدد السيرة الذاتية كرمز للالتحاق بالحياة الملموسة والمتدفقة الذى رأى فيه العقلانى جوليان بندا Julian Bénda (١٨٦٧ - ١٩٥٥) استـقـالة للفكر La France Byzantine ١٩٤٥.

٤) تاريخ الأدب اليوم :

إن الأساليب التى من خلالها تنشأ المعرفة وتتحول، وتنتقل، تعمل بانتظام وبشكل مثمر. بين الكبار الذين أثروا فى مجال علمهم وقاموا بأبحاث ناجحة أو كانوا هم أنفسهم موضوعاً لها؛ نذكر فيما يتعلق بالدراسات الفرنسية: جان فرابييه Jean Frappier (القرون الوسطى) ريمون لوبيج Raymond Lebégue (القرن السادس عشر)، ريمون بيكار Raymond Picard وانطوان آدم Antoine Adam (القرن السابع عشر)، جان فابرJean Fabre (القرن الثامن عشر)، بيار مورو Pierre Moreau ، وبيار جورج كستر Pierre - Georges Caster (القرن التاسع عشر)، وللأدب المقارن: بول هازار Paul Hazard، جان مارى كاريه Jean - Marie Carre، شارل ددیان Dedeyan وارنست روبرت كورسيوس، ورينيه وليك ويليك. وهناك مجلات متخصصة فى الأبحاث وفى الفكر المنهجي، تؤمن الصلة بين الناس وتسمح بتداول المعلومات Revue d'Histoire Littéraire de la France; Revue de littérature comparée وسجلت بعض الكتب المدرسية أرقاماً مدهشة فى عدد طبعاتها (من لم يعرف كتاب Lagarde et Michard، أحد أشهر الأعمال التى عرفتها «الطباعة الحديثة»).

إلا أن هذا الازدهار على صعيد المؤسسة وافقته أزمة حادة فى الأذهان. ومن الصعب اليوم، أن نقدم تقييماً: لقد برهن تيار «النقد الجديد»، وبالممارسة أنه لا يستطيع الاستغناء عن تاريخ الأدب، وإلا وقع فى الهذيان، وحافظ على «النواة الصلبة» فى مناهج الأبحاث المتخصصة والتاريخية (إثبات النص، تفسير مكوناته وإشاراته...) لقد لجأ مؤرخو الأدب مرات عديدة، ولو جزئياً، إلى أساليب الفرويدية، والألسنية، أو علم الإنسان البنيوى. وجدد علم الاجتماع بشكل واسع دراسة الأطر و «كسر عزلة» النشاط الأدبى، فهو يريد، عندما يستوحى من الماركسية الإفلات من تبسيطات الجدانوفية «العمل - الانعكاس»، وكذلك من النتائج المغامرة التى وصل إليها لوسيان جولدمان (١٩٠١- ١٩٧٠) فى «البنيوية التكوينية»، كما يتجنب الشمائل السريعة، كما تدخل مقدمة الكتاب المشترك لإبراهام Abraham ، ورولان دسنيه Desne حول التاريخ الأدبى فى فرنسا:

"Manuel d'histoire littéraire de la France"

ةلا، تاريخ الأدب هذا لن يكون ماركسياً. لماذا؟ لأن أعمال البحث الجارية حول العصور الماضية لم تصل بعد إلى مستوى المعرفة الملموسة المتقدمة بدرجة كافية بحيث تصلح كقاعدة لتحليل ماركسى قيم للظواهر الأدبية المتزامنة.

غير أن عصراً من الشك المنهجى قد بدأ، مع إعادة النظر فى المفاهيم المعتادة (موضوعية، تأثير، سببية...)، وخاصة عصر الابستمولوجيا التى كانت تفترض وجود مراقب ثابت للزمن المتحرك، كما كانت تفترض شفافية اللغة لخدمة «الإرادة التعبيرية» للمؤلف. وانطلاقاً من إشكاليّة لا تخلو من الغموض أحياناً، برز اتجاهان جديدان: إذ حلت مكان الدراسات التقليدية حول «الرجل ومؤلفاته»،

نظرة تاريخية أوسع للحياة الأدبية ترسم الاتجاهات على المدى البعيد، والمتوسط، والقريب، وتهتم بالتطورات الموازية فى مجالات الفن، والعلاقات الاقتصادية، والسلوك الثقافى، فتنقسم إلى دراسات حول الأفكار، والمواضيع والأساطير، والأشكال. هذا يعبر، وبالتأكيد، عن أبعاد الإنسان (المؤلف)، وعن إرادة الإفلات من الجزئيات بالعودة إلى شرائح زمنية طويلة، متواصلة: إنه حل تاريخى محض، حتى إذا أقر بوجود انقطاعات وتصدع فى الشرائح الزمنية إلى جانب البنى المستقرة. أما المخرج الثانى فهو يتجه نحو بنيوية جديدة، لا ترفض تحديد الموقع التاريخى للغات ولمجاميع الرموز، وللإشارات، التى تدرس وظائفها المتزامنة.

القلق الذى يعيشه تاريخ الأدب هو بالذات الذى أنقذه من التحجر المؤسسى: إن البنى التحتية المتزنة لم يعد يقابلها اليوم استرخاء الضمير وإنتاج المعرفة التى تأمل التوصل إلى حل كافة ألغاز الحقل الأدبى. فرغم جميع المساومات الفعلية يبدو أن التناقض النظرى بين وارثى الوضعية ليس له حل، إذ أن الإخوة الأعداء يدعون الوصول، كل من جانبه وبطريقته الخاصة إلى فهم تام للواقع. وتكمن فرصة التاريخ الأدبى فى أن الإفراط فى التنظير الايديولوجى البارد يؤدى إلى رد فعل بنائى (Constructiviste) على الأقل، وربما إلى اتجاه نحو البرجسونية الجديدة أو الغائية الجديدة (neo - Finaliste) إنه لشىء ثمين أن تاريخ الأدب، بوفائه لرسالته التى تجعله منفتحاً ينفض غبار المعلومات المبوية، وذلك بإنشائه حصناً فى مواجهة أى إغراء يشده إلى السببية الأحادية أو الشمولية وأن يتمسك بالخصوصية الجمالية وبفردية الإبداع والحياة المتنوعة التى تعم المؤلفات والتى لاتستطيع أية نظرية شرح تراثها الفعلى.

الفصل الثالث

الحكم

إذا لم يتخصص الناقد فى التاريخ، ولا فى النظريّة ولا فى التحليل المنهجى الصارم للمؤلفات يبقى أمامه حقل شاسع لا يخضع لقاعدة محددة، أو لشكل مفروض وهو حقل التقدير وذلك بالمعنى المزدوج للكلمة: فن التذوق، ولكن أيضاً فن الحكم، إنه حقل خصب جداً. فيما يتعلق بالكمية على الأقل: إنه مفتوح أمام الجميع، هواة ومتخصصين، جماليين وايديولوجيين، هجائين وشهوداً متواضعين. ليس له تاريخه الخاص إذ أنه مشغول فى التفاعل اليومى وفى الحديث حول المؤلفات الجديدة ولكونه الأرض المفضلة لجميع الدجمائيات بل والكثير من الحساسيات الأصيلة أيضاً، فهو - لأنه يريد التأثير فى زمنه ولا يتوجّه إلى الأجيال المقبلة - يقدم، على الأقل، شهادة (أو درساً؟) عن الأفكار البائدة والأذواق البالية.

إن محاولة استخلاص شكل مجرّد ومنسق من هذا الحقل الشاسع محكوم عليها بالفشل. لقد قررنا القيام بوصف لتنوعاته وتفرعاته.

١) عالم النقد

بينما تأخذ الدراسات التاريخيّة والنظريات الشعرية شكل الأعمال الموسعة فى أغلب الأحيان، فإن النقد الذى يهمنا هنا يكتفى بقصيدة من أربعة أبيات وتشده أيضا مجموعة المقالات أو الدراسات التى تشمل أحيانا عدة مجلدات. (مثل "Les oeuvres et les hommes" لمؤلفه باربيه دورفيلى Barber d'Aurevilly ، ١٨٦٠ - ١٩٠٩و Promenades litteraires ١٩٠٤ - ١٩١٣، لمؤلفه ريمى دوجورمون Remy de Gourmont إلا أننا نجد القسم الأكبرَ فى النشرات الدورية.

١) الحلقات النقدية ومؤلفوها:

منذ القرن التاسع عشر، كانت الصحف اليومية تنشر، يوم الاثنين عادة، حوليات أدبية. وفي أغلب الأحيان كانت هذه الحوليات تهتم بالمسرح ويبحث فيها القراء عن آراء حول العروض الأخيرة. وعندما افتتح جول فاليس Jules Valles (١٨٣٣ – ١٨٨٥) في عام ١٨٦٤ عامود النقد المنتظم حول الإنتاج الروائي في صحيفة: Le progrés de Lyon ، بدا ذلك تجديداً ولكنه لم يضعف في شيء سيادة النقد المسرحي. كانت هناك بالفعل سلالات حقيقية من النقاد المشاهير: صحيفة Le Journal des débats فتحت صفحاتها بداية لسان - Saint مارك جيرارادان Marc Girardin (١٨٠١ – ١٨٧٣) ثم إلى جول جانان Janin (١٨٠٤ – ١٨٧٤)، الذي حرر العامود المختص بالمسرح لفترة ٤٠ عاماً وبعده جول لوميتر Lemaitre (١٨٥٣ – ١٨٩٩) لفترة عشرة أعوام وفرانسيسك سارسي Sarcey (١٨٢٧ – ١٨٩٩)، المشارك في صحيفتي L'opinion nationale ثم Le Temps. جمع مقالاته في كتاب تحت عنوان «أربعون عاما من المسرح» Quarante ans de theatre والتزم بول سوديه Souday (١٨٦٩ – ١٩٢٩) بكتابه حوليات أدبية في صحيفة Le Temps من عام ١٩١٢ حتى وفاته واشتهر بعض هؤلاء النقّاد المتخصّصين ككتّاب، مثل جول فاليس Valles وتيوفيل جوتييه Gautier ، الذي حرر لمدة عشرين عاماً الحلقات النقدية حول المسرح. في صحيفة Le Presse وقد كان لهم سلطان حقيقي أحياناً على الجمهور وفي عالم المسرح. ويرى بول سوديه Sauday أن الصحيفة هي «طاغية الأزمنة الحديثة الذي لايقهر»[1] ويعلن بهدوء أن النقد يحل مكان الشعر» ولا تقل ثقة بول

سوديه Souday عندما يأخذ على عاتقه التعبير عن «ضمير الأدب» وبالتالى ضمير البشرية.

ويبرز مرور الزمن عاهات هذا النقد، وانعدام بصيرته فى أغلب الأحيان وتفاهته الكاملة. ولكن إلى جانب الوعظ المتميز الذى مارسه سان مارك جيراردان هناك تواضع سارسى الحساس وقريحة جوتييه وحب الاطلاع الذى تميز به بول سوديه. وكان من السهل على بلزاك أن يهاجم قابلية النقاد على الرشوة فى نص لاذع حول الصحافة الباريسية، وكذلك تواطؤهم مع الناشرين. ولكن، إذا صح أن جانان Janin الذى توج «أمير النقاد» كان يتقاضى ١٢ ألف فرنكا سنوياً مقابل كتابته لحلقة أسبوعية، فهناك نقاد آخرون استخدموا شهرتهم لممارسة شكل من الاستقلالية.

لعب هذا النقد دوراً مهماً، ليس فى تراثنا الأدبى، ولكن فى الحياة الثقافية لعصر ما. من العبث أن نحاول العثور فى تلك الحلقات على صفحة عميقة الجمال أو على مفاهيم نقدية مقنعة: ولذا فإن طموحها ـ اليوم كما كان فى الأمس ـ ليس التعمّق فى النصوص ولا الحلول مكان الإبداع: إنها صدى المؤلفات، والأذواق، والآراء اليومية، وهى قابلة للسقوط الفورى، إلا أن صحافة اليوم تشهد على استمرارية هذا النوع من النقد.

٢ - المجـــلات:

النشاط النقدى للمجلات، قد يلعب دوراً أهم فى الحياة الأدبية من الحلقات اليومية. دوراً إعلامياً أولاً، وذلك منذ البداية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر. كانت مجلات La muse Historique و Le Mercure تقدم على حد سواء حوليات الحياة الاجتماعية والحياة

الأدبية. ومجلة Le Journal des savants التى أسسها دنيس دوسالو De salla فى عام ١٦٦٥ كانت تبغى الإعلام حول «الجديد الذى يجرى فى جمهورية الآداب. ولقد منعت بتحريض من الآباء اليسوعيين ثم عادت إلى الظهور فى عهد كولبر Colbert. عندئذ نشر الآباء اليسوعيون مجلة أخرى بهدف المنافسة Mémoires pour servir a l'histoire des sciences et des arts) والمعروفة أكثر تحت اسم (Journal de Trevoux) وفى القرن الثامن عشر عرفت هذه المجلات متانة المؤسسات الحقيقية إذ كانت تؤمن المخصصات وتحظى بمساهمة كتاب مشاهير. وكانت سمعتها مبنية على كثافة المعلومات الدقيقة نسبياً إذ كان ينشر لكل كتاب جديد تحليل، دون تعليق أو أحكام فى Le mercure مع «بعض النقد» فى مجلة Le Journal des savants التى لم تكن تريد أن تحجب عن القراء العواقب التى سيصطدمون بها بلا شك.

لقد أفصحت هذه المجلات عن أفق أدبى واسع للغاية. مجلة Le pour et le contre للقس بريفو prévost والتى صدرت منذ عام ١٧٣٣ حتى عام ١٧٤٠، كانت تطلع قراءها على الأدب الانجليزى وتنشر تحليلات حول شكسبير، وظهرت فى بلدان مختلفة مكتبات «بريطانية» و «جرمانية» و «ايطالية» أرادت لعب نفس الدور. وفى النصف الثانى من هذا القرن برزت محاولات للعرض الشمولى ولكنها كانت سريعة الزوال Le Journal etranger , La Gazette litteraire de l'Europe بعد ذلك، انحصرت النشرات فى شجار المدارس، والقوميات. غير أن مجلة La Revue des deux Mondes التى حسنها بولوز Buloz فى عام ١٨٣١ كانت تنشر النوادر من مختلف البلدان. لكن الدعوة الموسوعية لاتستثنى النزعات الحزبية: فمجلة اليسوعيين كانت سلاحاً ضد

«أعداء الدين» وكان ايلى فريرون Freron (١٧١٨ - ١٧٧٦) وفى مجلات مختلفة، يطعن دون كلل فى نفوذ فولتير Voltaire الذى بادله بالمثل فخلق له سمعة بغيضة لايستحقها. وفى بداية القرن التاسع عشر، تجمع أنصار الأدب الوطنى «الذى يشيد بالفضائل المدنية وبحب الوطن، تحت راية مجلة Decade وأحيا فونتان Fontanes المناهض لهؤلاء الايديولوجيين مجلة Le Mercure de France التى كانت في الماضى مؤيدة للفلاسفة ثم أصبحت لسان الحال الأدبى لعودة الملكية أى أنها نادت بالعودة إلى المثال الكلاسى وترفض مجلة Le Globe التى تأسست فى عام ١٨٢٤، تحجر الكلاسية الجديدة وتدين فى الوقت نفسه ميل الرومانسيين إلى الغموض والأثر السيىء للآداب الانجليزية والالمانية. ويمكننا مواصلة العرض التاريخى حتى يومنا هذا، وقد تبين لنا أن المناظرة الأدبية كثيراً ما تأخذ اتجاهاً سياسياً واضحاً. نذكر فقط، عن القرن العشرين، مجلة L'Action Franc, aise التى تنشر الآراء المناهضة للحداثة والديمقراطية، ومجلة أخرى من مذهب سياسى مختلف تماماً Cahiers de la Quinzaina التى أسسها وأدارها شارل بيجى Peguy والتى هاجمت بعنف الامتثالية الاجتماعية وتعليم السوربون. بعض النشرات تستحق إشارة خاصة بسبب استمراريتها والدور الذى لعبته فى الحياة الأدبية. هى أولاً Le Revue des Deux Mondes التى أصبحت لسان حال مدرسة نقدية حقيقية مولعة بالكلاسية وبالعلم، وأهم الشخصيات المساهمة فى هذه المجلة كان جوستاف بلانش Planche وارمان دوبونمارتان وفردينان برونتيير Brunetiere: وبعد صمت دام نصف قرن صدرت من جديد مجلة Mercure de France فى عام

١٨٩٠ فاتحة صفحاتها أساساً للرمزيين دون أن تكون قاصرة عليهم، وترك ريمى دوجورمون Gourmont (١٨٥٨ - ١٩١٥) أثره الكبير على هذه المجلة. وكان التنافر بين جورمون وجيد من الأسباب التى أدت إلى تأسيس مجلة La Revue Francaise كمجلة مستقلة وصارمة، مهتمة بترتيب القيم وبالتمسك بأجودها ومارس فيها جاك ريفيير Riviere (١٨٨٦ - ١٩٢٥) والبير تيبوديه Thibouelett (١٨٧٤ - ١٩٣٦) وبنجمان كريميو Crémieux (١٨٨٨ - ١٩٤٤) موهبتهم النقدية الخاصة جداً. وبينما لم تعد مجلة La Revue des Deux Mondes في بداية القرن العشرين إلا لسان حال الأدب الذى تجاوزه الزمن، بقيتle mercure de France حتى إقفالها قريب العهد، مهتمة بالتيارات الجديدة، أما مجلة N R F فبعد الفترة الذهبية التى عرفتها في فترة ما بين الحربين وبعد انحرافها ومساندتها للنازية (دريو لاروشيل La Rochelle ورامون فرناندیز Fernandez فإنها تواصل دربها حتى أنها عرفت فى عام ١٩٧٧ انطلاقة جديدة.

٣ - النقد الخاص والنقد الاجتماعي:

النقد فى الصحف والمجلات ليس إلا انعكاساً لممارسة أوسع ومتعددة الأشكال ولاستكمال عرضنا هذا يجب الإشارة إلى دور الصالونات والأحاديث الاجتماعية، ودور النوادى الأدبية (أيام السبت عند لوكونت دوليل De Lisle، والثلاثاء عند ملارميه Mallarme.

والنقد بالمعنى الأوسع يختلط مع استقبال الجمهور، وهو ظاهرة اجتماعية بقدر ما هو ظاهرة أدبية، وسيادة النوادى الاجتماعية فى القرن السابع عشر تشد النقاد إلى مثال الرقة والذوق، لقد هرب جويزد وبلزاك Balzac ودو مير Mere (١٦٠٧ - ١٦٨٤) من أى

«تخصص» أو تجميع للمعلومات وأعتبر أن «معرفة فن الإعجاب أقل قيمة من أن يعرف المرء كيف يعجب دون فن. إلا أن هذا النقد الاجتماعي يعكس أحياناً الغرائب الناجمة عن أفكار مسبقة فئوية: اعتقدت الآنسة دو سكوديري de Scudéry إنها تمدح رونسار Ronsard في روايتها La clélie ١٦٥٤ – ١٦٦٠) عندما حددت أنه سيكون «جميلاً وناضجاً، وذا مظهر أنيق، ومن أسرة نبيلة»

٤) النقد كما يراه المؤلفون:

ليس هناك قراء يتشوقون إلى متابعة أحكام النقد أكثر من المؤلفين أنفسهم. إن سلوك كورناي Corneille الذى «يترك الجميع يقول رأيه، ثم يستفيد من النصائح الصالحة مهما كانت جهتها [٢]، سلوك مثالى لكن يجب التذكير بأن مؤلف «Polyeucteå كان من الكتّاب المسرحيين الفرنسيين النادرين الذين مارسوا نقداً ذاتياً صارماً وبعيد النظر. بينما فولتير Voltaire الذى كان هدفاً لهجمات لا تحصى من قبل النقّاد، يأخذ عليهم جهلهم وفقدانهم الذوق، ودناءة المشاعر التى يستوحون منها موقفهم: «الناقد الممتاز هو فنان تبحر فى المعرفة وذواق كبير، لا أفكار مسبقة عنده ولا غيره».

ومن الصعب وجود مثل هذا النمط [٣] . ومن المثير أن نجد عند شاتوبريان Chateaubriand الذى لم يكن بالتحديد من المعجبين بفولتير Voltaire ، مطلباً شبيهاً: فهو لا يوصي بالتساهل المطلق بل باجتهاد الناقد لإبراز المواهب الحقيقية، المهم ليس تحديد نواقص العمل الأدبى ولكن توضيحها للكاتب «بتجفظ ويأيب، وبالفعل يجب الامتناع عن النقد المحبط والتسليم بأن بعض المبالغات ملازمة لخصائص العمل الأدبى (وهنا يذكر شاتوبريان «عيوب» لافونتين La

Fontaine وأسلوب كورناى Corneille المازح، ونقائص التصوير عند روبنز Rubens ... فباهتمامه بتأثير النقد ليس على الجمهور ولكن على الفنّان، لا يعبر شاتوبريان Chateaubriand إلا عن المطلب الدائم للمؤلفين الذين ينادون بالتخلي «عن نقد العيوب التافه السهل لممارسة نقد الجماليّات العظيم الصعب(٤)».

نفهم كيف أن الفورة الرومانسية فى عام ١٨٣٠ لم تتلاءم مع ما كان يتسم به النقد آنذاك من علم لا طعم له ولا رائحة، وحنين إلى الماضى الكلاسى، وروح تهذيبية. هذا ما يفسر عنف هجوم الشعراء عليه فى ذلك الوقت. فى مقدمة كتابه «Les Orientales (١٨٢٩) يستنكر فكتور هوجو حق النقد فى التساؤل حول «باعث» المؤلفات: عليه ألا يحكم فى الموضوع ولا فى حدود الممكن وغير الممكن فيما يتعلق بالأساليب، ليكتفى بإدلاء رأيه فيما يرى أنه عمل متقن أو غير متقن، دون تحديد مدى الوحى. إن مطلب الشاعر الخاص بسلوك الناقد يكشف عن سلطان المبدع على الإنسان المتوسط. وفى مقدمة رومنسية أخرى، يرى جوتييه Gautier فى الناقد «الخصىّ المسكين المجبر على مشاهدة السيد الكبير وهو يلهو(٥)».

هذه السخرية ليست إلا سيفاً ذا حدين: إذ نعلم أن جوتييه Gautier التزم بعد ذلك، ولسنوات عديدة، بكتابة حلقات نقدية حول المسرح.. وفى كل الأحوال قلما نجد مبدعاً ليس له قرينة الذى يمارس المهنة البغيضة، وأحياناً يبدو هذا القرين شاحباً للغاية وكأنه غريب عن الفنان الحقيقى، مربوطاً بتلك «السواقى الأسبوعية أو اليومية، يصب المياه فى برميل الإعلان الذى لاقاع له (٦) وغالباً ما يرسم صورته هو عفوياً، بينما يتظاهر بالكلام عن الآخرين، وكما

لاحظ تيبوديه Thibaudet فإن فكتور هوجو فى كتابه حول وليم شكسبير William Shakspeare يقف بين مرآتين ويرى اثنى عشر هوجو Hugo ويسميهم ايشيل، لوكراسيوس، رابليه، شكسبير... إلخ [٧] وفى مجال مختلف تماماً، يجد نرفال Nerval فى كتابه «Les Illumiés «الملهمون» مادة بعض أحلامه عند رتيف Restif، او كازوت Cazotte وكذلك وجد بودلير Baudelaire قرينه المميز فى بو Poe بينما رأى فى مؤلف «مدام بوفارى» أى فلوبير "Madame Bovary" Flaubert والذى دافع عنه ضد الأخلاقيين المفزوعين، ضحية أخرى للخلط الأزلى وغير القابل للتصحيح بين الوظائف والنهوج[٨].

ويلخص تطور مارسيل بروست Proust جيداً ما يربط العمل بمؤلفه فى مجال النقد.فهو يبين السمات المشتركة فى مؤلفات رسكن Ruskin المختلفة كى يرسم «الشخصية الأدبية» للفنان، ولكنه اكتشف بعد ذلك خطر مثل هذا المنهج الذى يخلط كما كان يفعل سانت بوف Sainte Beuve ، بين الآنا الاجتماعية والأنا المبدعة. وبالفعل، فإن جوهر العمل الفنى لا يتطابق مع شخصية مؤلفه كما تبدو فى الحياة الظاهرية، والكتاب هو ثمرة أنا أخرى، يتعذر بلوغها من خلال دراسة السيرة الذاتية ولايمكن فهمها إلا بمحاولة "تأليفها من جديد فى داخلنا»[٩] ، وفى الدراسات المجمّعة فى كتاب «ضد سانت بوف» يبحث بروست Proust فى المؤلفات الخاصة، وفى تفاصيل الأسلوب، والشكل والصورة، عن أصالة الرؤيا التى لا تنتقص، لكن بروست Proust وبهذا الخضوع الإرادى لعالم غير عالمه، كون مفهوماً للأدب كان مصدراً لعمله «البحث عن الزمن الضائع» "A La recherche du

"Temps perdu وبالفعل، فإذا كان الأسوب ليس مسألة تقنية بل هو مسألة[١٠] رؤيا، فإن هذا يعنى أن فن الكتابة لكل مؤلّف يتطابق مع حدّة رؤياه الفريدة.

هكذا وإلى جانب الدراسات حول بلزاك Balzac ونرفال Nerval، أو فلوبير فإن «البحث عن الزمن الضائع» لا يطرح نفسه كمحاكاة ولا كتجاوز، ولكن كرؤيا أخرى، تتميز بنفس درجة الخصوصيّة كسابقاتها. النقد لايشكل إذا عند بروست نشاطاً فرعياً بقدر ما هو تمهيد للإبداع وجزء من عملية الإبداع نفسها.

فى هذا المجال ظهر بروست Proust كرائد: إذ لم يعد بديهياً فى نظر العديد من الكتاب المعاصرين أن النقد يجب وضعه فى «المرتبة الثانية» بالنسبة للعمل الأدبى.

وقد قدمت الرواية الجديدة Nouveau Roman المؤلفات، وتحليلها، بشكل شبه متزامن، وبدقة متساوية، سيرة ميشال ليريس Michel Leiris الذاتية بدرجة كبيرة، تأمل فى عملية صنع الكتابة.

يُظهر النشاط النقدى للمؤلفين إذن سمات خاصة إذ أنه كثيراً ما يقيم علاقات مميزة مع العمل الأدبى فى حد ذاته، لكن نادراً ما يكون المؤلف الكبير ناقداً متخصصاً كبيراً. يكفى قراءة التعليقات التى زين بها مليرب Malherbe نسخته لكتاب ديبورت Desportes «التشبيه لا يساوى قرعة» ـ لكى نفهم أن تقييم أسلوب أو شخصية ما لا يخلو من الاستهجان أو الاستحسان. إذ قليلا ما تتحكم البصيرة فى هذا المجال. أشاد بلزاك برواية La Chartreuse de Parme ووصفها بالروعة الأدبية بالرغم من أنها لم تكن قد اشتهرت بعد (حتى لو بدا لنا اليوم أن تحليله لها كان غير دقيق). وكما لاحظ أيتامبل Etiemble ، لقد

تشكلت حلقات غريبة بعض الشيء: باريس Barres يمدح موريك وموريك يمجد سوليرز Sollers.

أما كتاب مجمع الحماقات فمن السهل ملؤه، وعلى سبيل المثال: يرى اناتول فرانس France في فرانسوا كوبيه Coppée أكبر شعرانا...

٢ - التأثير والتماثل

لقد سبق وذكرنا أن الحكم في مجال النقد يعكس مواقف مختلفة وإذا رأى البعض أن يتسلط بأحكامه الفاصلة على عالم الآداب، فقد تظاهرالبعض الآخر بأنه لم يقدم للجمهور إلا تعبيراً عن مشاعره الخاصة، بينما حاول آخرون إفساح المجال أمام العمل الأدبى نفسه لتظهر أصالته ونكهته الخاصة. سيميز إذن النقد التأثيرى والنقد التماثلى عن النقد الاستبدادى.

١- التأثيرية :

بغض النظر عن المغالطة التاريخية فيما يتعلق بالمصطلحات يجب أن نرى في مونتين Montaigne أول نقادنا التأثيريين ـ في بحث كتبه تحت عنوان «حول الكتب»Des Livres II,10 » بغرض ممارسته للقراءة بالطريقة التى تؤدى إلى الاستمتاع أو إلى معرفة الذات وكقارىء كبير لم يكن مونتين يسعى إلى مراكمة المعلومات وكان يتجنب ما يشكل إكراهاً لنفسه «إذا أغضبنى كتاب أقرأ غيره»، ولم يحرم نفسه من متعة تأكيد رأيه فى مواضيع من غير تخصصه «إن ما تكشف عنه أحكامى هو مقياس نظرى وليس مقياس الأشياء».

وهنا لايتعلق الموضوع بالنقد بقدر ما يتعلق بمماثلة النصوص

بالذات فإذا كان عصر الكلاسية هو عصر منظرى فن الشعر ومشرعى البرناس Parnasse فقد بقى حساساً لما أسماه بوهور Bouhours (١٦٢٨ – ١٧٠٢) «الشيء الخفى» الذى يعبر عن الجزء اللاعقلانى فى مشاعرنا. وفى نص يعود إلى عام ١٦٧٠ (١١) نقرأ بدهشة أن «القواعد تحتوى دائماً على شيء مظلم وميت، وخاصة أن الجمال لا تلتقطه أفكار مجردة إذ يجب فهمه فجأة «بالمشاعر الحية». إنها علامة تمهّد لظهور التيار الحسى الذى توجّه كتاب القس دوبوس Dubos (١٦٧٠ – ١٧٤٢) الرائع: «أفكار نقدية حول الشعر والتصوير» (١٧١٩) "Reflexions Critiqués sur la Poésie et la Peinture" وهو أيضاً يؤكد أن الطاعة للقواعد لا تشكل مقياساً للجمال، وأن الشيء الوحيد المؤهل للحكم هو الشعور الجمالى، الانفعال. ليس هناك إذن جمال عام ومطلق إذ أن الحواس التى تدركه تخضع لتأثير المناخات والعادات والتقاليد ومن ثم يرى دوبوس Dubos أن الحكم الجمالى هو بالأساس نسبى؛ إلا أن نظريته أكثر تعقيداً، وقد نصفها بالتأثيرية التاريخية؛ ويجب ـ حسب قوله ـ أن نكيف حساسيتنا مع البلد والعصر الذى شهد ظهور العمل الفنى، وينصحنا بتقمص شخصيته «الذين من أجلهم كتب الشعر إذا أردنا أن نقدر بطريقة صحيحة صوره البيانية، وبلاغته والمشاعر التى يعبر عنها» (١٢).

من الواضح أن مثل هذا النهج كان يمارس فى كل العصور بدرجات مختلفة وبقدر أو بآخر من الوعى. بينما التأثيرية النقدية فى حد ذاتها، هى ظاهرة برزت فى فترة محددة: لقد ترددت هذه العبارة باستمرار بين العامين ١٨٨٥و ١٩١٤ فى المناقشات النظرية لاسيما

فى جدال قام بين جول لوميتر وفرديناند برونتيير Brunetiere. فبالنسبة لـ لوميتر ولكل التأثيريين فإن الأساس يكمن فى متعة القراءة المبنية على اتصال الذاتيات ومن ثم فالنقد لا يستطيع إلا «توضيح الأثر الذى يتركه علينا، فى لحظة معينة، عمل فنى ما كان الكاتب قد دون فيه أثر العالم الخارجي عليه أيضاً فى لحظة معينة»[١٣] وهكذا يستمد النقد والأدب حياتهما من الحالات الخاطفة والمشاعر الفردية. ونفهم رأى لوميتر القائل بأن النظريات والتصنيفات تتسم بضعف وبطلان «الميول الشخصية المتجمدة»[١٤]. ويعطى لوميتر الأولوية للرزانة والوضوح، ويتميز فى النهاية بذوق كلاسى يختلف تماماً عن حساسية الأخوين جونكور (١٨٢٢-١٨٩٦) Jules، (١٨٣٠- ١٨٧٠) اللذين يعرفان نفسيهما «كمخلوقات متحمسة وعصبية، وانفعالية بشكل مرضى[١٥] بينما أعمال اناتول فرانس النقدية لا تحدث دويا، غير أن تأثيريته تتاخم التصويرية المطلقة: إذ يرى أن المرء لا يخرج أبدا من ذاته. وهكذا فإن الناقد لا يستطيع أن «يروى إلا مغارات روحه وسط البدائع الفنية»[١٦]

لكن برونتين Brunetiére يستسهل الأمور إذ يرى في التجريدية الذاتية للتأثيريين تناقضاً، بل ونفاقا: فعرض أسباب التفضيل الشخصى أو الميل الحسى يعنى ضمنيا الحكم على الأشياء؛ ورغم كل شيء يبدو فرانس France ولوميتر Lemaitre كأعداء للمدرسة الرمزية، ومتمسكين بالإنسانية (Humanisme) المنبعثة من العرف الكلاسى ويبحث فرانس فى الشعر عن «جميع أنواع الأسرار الجميلة المتعلقة بالإنسان وبالأشياء. «وتدل دراسات لوميتر، حول راسين Racine خاصة، أنه يجد فى الأعمال معنى أحادياً، منبعثاً من

النص نفسه ومستقلاً عن الإحساسات الذاتية ورغم تناقضاته، يبقى أن النقد التأثيرى يبرز الجانب العاطفى وحتى الشهوانى الذى يرافق كل قراءة. ففى تاريخ النقد يبدو أن الميول الموضوعية والعلمية تؤدى إلى طرح فرض عكسى وضرورى ومطلب استمتاعى. ومما يوضح ذلك تماماً اليوم، أعمال رولان بارت Roland Barthes النقدية من «درجة الصفر فى الكتابة "Dégre 'zero de l'ecriture" إلى «متعة النص» (Plaisir du texte)

٢ - التماثل :

التهجم على التأثيرية لم يأت فقط من قبل العلماء المولعين بالتصنيف وبالتسلسل التاريخى. لقد رأينا أن فرانس France ولوميتر Lemaitre لم يرتبطا بالمدرسة الرمزية، بل كانا مناوئين لها إلا أن مجلة Mercure de France وهى لسان حال الكاتبين، ومديرها ريمى دوجورمون Rémy de Gourmont لم يغفروا لهما فقدانهما «للإيمان الأدبى» وأخذوا عليهما عدم التحفظ والنزق الذى اتسم به مفهومهما للأدب وهذا لايعنى أن جورمون Gourmont يميل إلى الدجمائية إذ يعتبر أو وجود النقد الأدبى غير ممكن لأنه لا يوجد عرف أدبى، فالأمر لايفترض إذن، الإدلاء بأحكام وفقاً لنظرية جمالية بقدر ما يفترض إبراز الميزة والخصوصيّة الفريدة لكل شخصية أدبية، وذلك بحرية تامة. ولتعلقه بالرمزية وبالنصوص المجهولة «Le Latin mystique » أو الثانوية، لم يكف جورمون Gourmont عن تمييز التعبير «عن الفردية فى الفن»(١٧)

هذا يكفى كدليل على أن النقد التماثلى لايستطيع تكوين مدرسة. النظرة الاستذكارية فقط باكتشاف قرابة بين أعمال نقدية كتبت فى

العـزلة، وهكذا فـإن شـارل دوبوس Dubos (١٨٨٢ – ١٩٣٩) ومعاصره أندريه سواريس Suarés (١٨٦٦ – ١٩٤٨) المختلفان على أكثر من صعيد (الأول من أسرة غنية جداً، ترك أعمالا مقتصرة على النقد، الثانى من أسرة متواضعة كتب مسرحيات وشعراً كما كتب دراسات نقدية»، التقيا فى ممارسة نقد لاتبرز فيه شخصية الناقد بقدر ما تبرز أصالة العمل الفنى. ويعتبر سواريس أنه «يجب أولاً الانسحـاب لإفسـاح المجال أمـام الشيء[١٨] بينما يعمل دوبوس بطريقـة «المقاربـة» أى على نحو يجد نموذجـه فى التمـاثل. وهذا يفترض التواضع ونقصاً فى «الكفاءات الشخصية» كما يقول دوبوس والمهم هنا هـو الموهبة أكثر من النهج. الفضـول ضـرورى أيضـاً؛ وهذان الناقدان شاهدان مشهوران على عالمية الأدب.

وكان مـحررون عديدون من مجلة "NRF" زملاء اندريه سواريس وكانوا ينتمون إلى هذا التيار، مدير الملجة جاك ريفيير Jacques Riviere (١٨٨٥ – ١٩٢٥) ركز فى أبحاثه النقدية حول الهدف الذى يحدده النقد لنفسه. ويكاد يخجل Riviere من «ليونته الرهيبة» وقال: «لايثبت لى أى شيء إلا بالملامسـة» وقد تكون بصيرته (شعر على الفور بعبقرية بروست Proust وجويس Joyce وليدة تمهله فى تناول النصـوص التى يكاد يتحـسسـها. ويـعكس ذلك لقد عمل رامـون فـرنانـديز Fernandez (١٨٩٤ – ١٩٤٤) على التطابق مـع العـمل الأدبى، وفى نفس الوقت، كان يظهر المناهج المنطقية الأساسية فى تكوينه واهتم أيضـا بالفـعل الإبداعـى فبـحث عند بروست Proust وستندال Stendhal أو مرديت Meredith عن «ديناميكية روحية» حاول «تحديد مكانها فى دنيا الإنسان»[١٩].

قد نجد هذه الاتجاهات، متفرقة أو مجتمعة، في العديد من الشخصيات التي عرفتها نفس هذه الفترة، وعلى سبيل المثال، في كتابات الفيلسوف آلان Alain المخصصة للأدب: في نص حول ستندال Stendhal (١٩٢٥) وفي آخر حول بلزاك «Avec Balzac» (١٩٣٧) أعلن آلان Alain عن تبنيه لبعض الأعمال المفضلة إعجاب ودون تحفظ ودون اكتراث بالتاريخ. أما ادمون جالو Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) الناقد المتخصص، والناقد الروائي المطنب، فهو يدخل العمل الفني «بنسيان كامل للذات» وهو يلفت نظرنا أيضاً باهتماماته العالمية. ويجب الإشارة أخيرا في نفس هذا التيار إلى شخصية جيتان بيكون Gaetan Picon الخارقة (١٩١٥ - ١٩٧٦) الذي التقط في دراساته حول برننوس Bernanos ومالرو Malraux وبروست Proust جوهر أعمالهم ومكانتهم الثقافية بدقة نادرة في التعبير ودون اللجوء إلى المنهجيّة.

٣ - نظريات، وآراء، وأفكار مسبقة

لا التأثيريون، ولا أنصار النقد التماثلي يزعمون فرض سلطتهم على الآداب، ونظريتهم الوحيدة هي حساسيتهم حسبما يقولون. ولكنهم كما رأينا لايستطيعون الإفلات تماماً من ضرورة الإدلاء بإحكام، فيلتقون، بالرغم من إرادتهم بأغلبية زملائهم المشغولين بفك الخيط الأبيض من الخيط الأسود، أي الخير من الشر، مع أن هذا الكتاب لاينوى التطرق إلى تاريخ الأفكار الأدبية، وتجدر الإشارة إلى تنوع المقاييس التي اتخذتها الدجمائية أساساً لفرض سلطتها:

١ - القواعد والذوق:

إن تأثير العلماء ونفوذ القواعد في القرن السابع عشر كانا تعبيراً

عن فترة لا يستهان بها فى تاريخ النقد، إذ لم تكن القواعد دائماً أدوات لسلطة عمياء، بل كثيراً ما استمدت منها تحليلات متنوعة ودقيقة لمفكرين ملتزمين، وفى هذا المجال، فإن أعمال شبلان Chapelain فرضت نفسها كنموذج. لقد حرر نصاً للأكاديمية حول مسرحية كورناى "Sentiments de L'Academie sur le Cid Corneille de" وهو يقيّم فيها الأعمال الأدبية طبعاً إلا أنه يدقق قبل ذلك فى الموضوع «الإبداع والمخطط» وفى الأسلوب «المفهوم وصياغة التعبير»، وينجم ارتكازه على العلوم البيانية القديمة وعلى مبادىء أرسطو عن إرادة عقلانية وليس عن تقديس أعمى لأقوال القدماء فبالنسبة لشبلان Chapelain ولعلماء آخرين كالقس دوبينياك D'Aubignac (١٦٠٤ - ١٦٧٦) فإن القواعد لا ترتكز على نفوذ القدماء ولكن على القدرة على التمييز الفطرى التى أظهرها القدماء بصياغتهم لها «أى القواعد» وهى لا تستحق التقدير إلا لأنها منطقية وبالإضافة إلى ذلك فإن حكم العلماء يضم إليه نفوذ أصحاب الذوق والفطرة واللياقة والبساطة أمثال رابين Rapin (١٦٢١ - ١٦٨٧).

عصر التنوير هو الذى نجد فيه أضيق الدجمائيات والشكلية الأكثر حذلقة إذ حلت مكان الاحترام ـ النظرى أكثر مما هو فعلى ـ لمبادىء القدماء، عبادة قاصرة على المؤلفين الكلاسيين. وأصبح كونارى Corneille وراسين Racine وموليير Moliere معيار أى نقد. فاشتهر صناع القواعد: فلم تعد تكفيهم الوحدات الثلاثة، وأرادوا إخضاع كل فعل إبداعى لسلسة من الوصفات، ونشرت دراسات ضخمة تجمع بين ارسطو وهوراسيوس وبوالو. ثم جاوزوا الرصانة الكلاسية خاصة فيما يتعلق بالشعر الغنائى. وحسب قول النقاد، يلغ

القرن ذروته مع شعر دوليل Delille. ولحسن الحظ، فإن الإبداع عند الكبار يسبق النقد ـ نذكر ديدرو Diderot، وروسو Rousseau أكثر من فولتير Voltaire ـ وهو بعيد كل البعد عن المماحكة حول القواعد واللياقة وجزالة الأسلوب.

لايتوقف تاريخ النقد الدجمائي ـ المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذوق الكلاسى مع القرن الثامن عشر. واصطدم الرومنسيون والطبيعيون والرمزيون بنفس الحواجز لكننا سنرى بعد ذلك، كيف أخذ الحنين إلى الماضى عند الكلاسية الجديدة مع الوقت، لوناً سياسياً مجدداً أكثر فأكثر قبل أن يبطل هذا التيار فى الربع الثانى من قرننا، إلا أن الدجمائية لم تمت. فى القرن العشرين يجب ذكر بعض الشخصيات القوية المستقلة عن الأحزاب رغم أنها قاطعة فى أحكامها، على رأسها بول سوديه Souday الناقد فى مجلة "Le Temps" وهو يرى أن «على النقد أن يصحح آراء الجمهور فى انتظار أن الأجيال القادمة تصحح آراءه». لم يستند سوديه Souday إلى أية نظرية ولم ينتم إلى أية مدرسة، وقد بقى هكذا، حراً بما فيه الكفاية لاكتشاف بروست Proust وكلوديل Claudel وجيد Gide، وفاليرى Valery قبل أن يشتهروا أما بول ليوتو Leautaud (١٨٧٢ - ١٩٤٦)، سكرتير تحرر مجلة Le Mercure de France من ١٩٠٨ حتى ١٩٤١ فقد عبر فيها عن ميوله الأدبية بطريقة فجة وهوائية، عن قلة احترامه للأبطال «المبجلين» والمتكلفين، والثرثارين»(٢٠) فى مسرحنا المأساوى الكلاسى. أما جوليان بندا Benda العقلانى المتصلب (١٨٦٧ - ١٩٥٦) فهو يأخذ على الأدب المعاصر توجهه إلى المشاعر أكثر من العقل، ويرى فى ذلك استقالة المثقفين «وخيانة الكتبة». وقد أدى به

تناول الأدب على هذا النحو إلى الإدلاء بأحكام متحيزة وقاسية.

٤ - أحزاب و متحزبون

لا توجد دجمائية أدبية لا تحمل فى طياتها فكراً سياسياً أو أخلاقياً أو دينياً؛ يختلط تاريخ النقد إلى حد ما مع تاريخ المدينة أو بالأحرى مع تاريخ الصراعات الأيديولوجية التى تشكل المدينة إطاراً لها. إذ حتى علماء القرن السابع عشر الذين كانوا فى الظاهر مهتمين فقط باحترام القواعد واللياقة الأدبية ساهموا فى تدبير مكائد، دخل فيها كولبير Colbert وريشوليو Richelieu بقدر ما استغلوا أرسطو. وأعطت الأكاديمية الفرنسية مكانة رسمية نوعاً ما للنقد الذى أصبح إلى حد ما أداة الأمير. كانت مساهمة الدولة متعددة الأشكال، وقد أعد شبلان Chapelain لائحة من الكتاب الذين سيستفيدون من فضل الملك، والحكم الرسمي قد يكون فخرياً - نذكر هنا المسابقات بين المأساويين الإغريق - وقد يؤدى إلى الرقابة: المحاكم «حاكمت"Les Fleurs Du Mal و Madame Bovary وبعد يوم ١٨٥١/١٢/٢ تشكلت لجنة مهمتها الحكم على الأعمال المخلة بالتقاليد والمسيئة للدين والكهنة المحترمين والمزيفة للتاريخ.

غير أن هناك شخصيات كثيرة تضع نفسها تلقائياً في خدمة قضية ما. ورأينا، فى بداية القرن التاسع عشر، الايديولوجيين، ورثة الثورة وذهنية التنوير، يعارضون أنصار تجديد الملكية أمثال جوبير Joubert (١٧٣٤ - ١٨٢٤) الذى لم يمنعه مفهومه الأفلاطونى الجديد للشعر من التمييز بين الأذهان الزائفة «فلاسفة عصر التنوير» و «الأذهان الصالحة» (كبار الكلاسيين)، لقد بقيت الميول الملكية حية معظم الفترة الأولى من القرن واستغل ارمان دو بونمارتان Armand

"La Revue des deux مـحـررالـيـومـيـات فى مـجلة de Ponmartin
Mondes" مركزة للتهجم على الرومانسية وعلى ذهنية عصر التنوير التى يحملها مسئولية الأعمال التخريبية الأخيرة، وكلف نفسه بمهمة إعادة النظام الاجتماعي والأخلاقى فى الأدب. ومن نقاد هذا التيار: Barbey d'Aurevilly ، فبرغم صرامة قناعاته (فى النقد، يرفع شعار «الصليب، والميزان، والسيف») فإنه يبرهن عن استقلالية كبيرة فى آرائه ويتحاشى تكليل رأس كل قضية بالقوة؛ والحرية التى تميزت بها لهجته لم تكن معروفة بين مثل هذه الجماعة، ولم ينفتح النقد طوال القرن على التيارات التقدمية سواء كانت من وحى ملكى أو محافظ. وقد لاحظ رينار Renard أن النقد المستنود «بالصحافة مستقيمة الرأى والمربحة»[٢١] كان محافظاً. إلا أنه يجب التذكير بالأعمال النقدية لزولا Zola ("Mes haines" ١٨٦٦) وفرلين "Les poétes maudits" Verlaine (١٨٨٤)، ونشاط فاليس Vallés الصحفى الذى كان يضلله أحياناً مزاجه (إذ رأى فى بودلير Baudelaire ممثلاً فاشلاً، ورجعياً، ونصيراً للإكليروس).

مع مجىء الجمهورية الثالثة، غلب النفس القومى فى النقد الملكى: فتجاوز كل من لوميتر وبرونيتير Lemaitre و Brunetiére الخلافات النظرية وسجدا معا أمام «الفكر الفرنسى». إن هذه العبادة نفسها هى التى ارشدت منذ نشأتها مجموعة «العمل الفرنسى» (Action Francaise) وكان موراس Charles Maurras (١٨٦٨ ـ ١٩٥٢)، من الذين أسسوا هذه المجلة في عام ١٨٩٩. وكان فى البداية معجباً ببودلير Baudelaire ومتحمساً لشوبنهاور Schopenhaur ولشكوكية فرانس Anatole France وبانضمامه إلى المدرسة الرومانية عاد إلى

كلاسية موسّعة وإلى كاثوليكية مرتكزة على ميوله النظامية أكثر منها على الإيمان، وأصبح عدواً لدوداً للتقليد الرومنسي، «المتأنث»، والذى رأى فيه عاملاً فوضوياً مؤذياً للعقل والقيم القومية. وكان دوديه Daudet من مؤسسي مجلة Action Francaise أيضاً (١٨٦٨ – ١٩٤٢): كتب سيرة شكسبير Shakespeare الذاتية، واكتشف مواهب جديدة (بروست Proust)، لكنه أظهر حدة كبيرة فى الهجوم الذى شنه على مجمل الإنتاج والأدبى للقرن التاسع عشر مسنوداً ببراعة كلامية نادرة. أما ماسيس Henri Massis (١٨٨٦ - ١٩٧٠)، فقد دفعته عقيدته الكاثوليكية والقومية إلى التهجم على كل من يظن أنه سبب للانحلال الأخلاقى: رينان Renan وفرانس France وجيد Gide، ورولان R. Roland ودوهاميل Duhamel وبندا Benda وحتى باريس Barrés . وفى كتاب بعنوان «الدفاع عن الغرب» (١٩٢٧) ("Défense de l'occident") شجب التأثير الانحلالى للشرق وللشيوعية مما جعله يقف مع موراس فى صف عملاء المحتلين النازيين.

٥ – مسلمات وأوهام

نظراً لتنوع الأحزاب والأذواق والمثل، نستخلص بسهولة أن النقد التقديرى لا يشعر بحاجة إلى الاستناد على نظرية متماسكة للأدب، فى الواقع، فشهد ظهور واستمرار مجموعة متواضعة من المسلمات والأفكار المسبقة تشكل ذخيرة ركيكة من الأفكار التى عرف الكثيرون، ولايزالون يعرفون، كيف يكتفون بها.

هناك أولاً الإيمان بطبيعة إنسانية أزلية ومماثلة فى كل مكان زمان. وهذه الاستمرارية هى التى تؤمن فى نظر بوالو Boileau النجاح الدائم للروائع، وفى آخر المطاف، هذا يعنى أن الحكم الوحيد

على الصعيد الأدبى وفى جميع المجالات الأخرى هو الأجيال القادمة. وقد يخلط سواد الماس، لفترة معينة، بين ما هو زائف وما هو حقيقى، فتنال اعجابه أشياء سيئة، إلا أنه مع مرور الزمن، يصبح من المستحيل إلا ترضية الحسنات»[٢٢] وفى القرن التالى، وضع الايديولوجى كابانى Cabanis (١٧٥٧ – ١٨٠٨) أسس نظرية الفنون حول معرفة الطبيعة الإنسانية، والإدراك، والانفعالات.

ومن جهة أخرى، نعلم أن الثورات الأدبية تتم تحت شعار الواقعية ويؤكد D'Aubignac أن القواعد تبقى بسبب تناسبها مع الطبيعة. واعترض Fénélon على التصنع الغزلى فى المسرح لأن «الألم العميق لا يستخدم أبدا مثل هذه اللغة» فباسم الحقيقة، وضع ديدرو Diderot نظريته للدراما، واقترح الرومنسيون مزج النهوج وحدد الطبيعيون جمالية الرواية. فهل يرد البعض على ذلك بقولهم إن الواقع ليس جميلاً بالضرورة؟ يحدد القس باتوه Batteux (١٧١٣ – ١٧٨٠) فى دراسته حول الفنون الجميلة ومبدئها الواحد (١٧٤٦) ("Traité des beaux - arts réduits a un méme Principe") إن مايجب محاكاته ليس «حقيقة ما هو موجود» بل «حقيقة ما يمكن أن يوجد»، أى محاكاة «الطبيعة الجميلة»، أما فيما يتعلق بتعريف الجمال، فيجب الاكتفاء بمعرفة أنه «نقطة ثابتة، فريدة، لا تتغير ولايمكن نقلها دون إفساد صورتها» (نوديه Nodier) أو أن القدماء أعطونا «مبادىء الجمال الحقيقى»، (Népomucéne Lemercier ، ١٧٧١ – ١٨٤٠) أو ـ وهذه ثورة ـ أن «الجمال ليس خادم الحقيقة» (Leconte de Lille) .

أخيرا، بتأكيده أن «الكلام لايكون جميلاً إلا بقدر ما نشعر بما نقوله»[٢٣] فتح روسو Rousseau الطريق أمام أسطورة المبدع التى

كرستها الرومنسية ثم تبناها النقد فلم يكف عن طرح المسألة المغلوطة حول طرق الكاتب. هكذا، ودون خشية الوقوع فى التناقض، جرت العادة فى الكلام عن الأدب و كأن المؤلفات هى قبل كل شيء تعبير عن روح الكاتب وعن أفكاره بما يوحى بأن شخصيات العمل الأدبى كائنات حية وبالطبع فإن هذه الأفكار ليست كلها مشتركة بين جميع النقاد إذ يدافع كل منهم عن مفهوم شخصى. بدرجة أو بأخرى، للأدب. يبقى أن المسلمات التى بيّناها بإيجاز قد حازت على الشرعية التى تتمتع بها البديهات، من فرط ما تكررت.

وقد تبين لنا أن بولان Jean Paulhan كمدير لمجلة NRF ثم كمشارك فى السر، فى تأسيس دار نشر مينوى Editions de Minuit (١٩٤١)، كان منظراً لامعاً فى مجال اللغة والأدب. وقد حمل بطريقة ممتعة على زمرة الأوباش التى يقصد بها النقاد السابقين وأشار إلى التعايش بين العملاء والجهلة، وبين الهواة والدجمائيين، إلخ، مضيفا «أنهم كانوا جميعا يلتقون عند نقطة محددة ويربط بينهم قاسم مشترك، يتعدى الاختلافات البسيطة، ألا وهو أنهم كانوا جميعاً على خطأ[٢٤] ثم أعطى أمثلة عديدة عن غبائهم المدهش... لنلاحظ فقط أن الأجيال التالية قد حكمت وأسقطت من ذاكرتها جميع هؤلاء، من يقرأ اليوم القس باتوه Batteux أو سان مارك جيراردان Girardin أو سارسى Francisque Sarcey ؟ هذا وقد اقتصرنا فى هذا الفصل على ذكر أسماء النقاد الذين توقف عندهم المؤرخون المتخصصون فى هذا المجال[٢٥] . هذا النسيان طبيعى جداً فى النهاية: إذ نكرر قولنا بأن الناقد يكتب لعصره، فهو يعمل عملاً إعلامياً ويعرض الأذواق، ويصارع من أجل الأفكار. إن فضول العلماء يجعلهم دون

غيرهم مهتمين بنقاد الماضى، وذلك لاهتمامهم بتاريخ الأفكار، ويمصير المؤلفات والنهوج. وأحياناً يكون هذا النسيان ظالما: إذ يوجد بين النقاد مواهب حقيقية، ولا نتكلم هنا عن البصنيرة ـ وأكثرهم بصيرة ليسوا بالضرورة الأكثر موهبة ـ بقدر ما نتكلم عن القريحة الهجومية وعن جودة التعبير عن حساسية أصلية.

ومن الصفحات التى تعد فى تراثنا الأدبى نجد أسلوب دوديه Daudet المثير، ونقد اوريفيلى d'Aurevilly اللاذع، الشرس (١٨٦٤) ("Les quarante medaillons de' Academie) وحذاقة لوميتر Lemaitre قارىء راسين Racine. هناك أيضا الأشكال النقدية المختصرة التى قد تكون الأكثر فعالية وثباتاً فى الذاكرة، كالقصائد الهجائية وحتى الأشكال البدائية الخالصة (والأقل غموضا) كالتصفيق والصفير.

مراجع الفصل الثالث

(1) "Oeuvres diverses" , t. i. p. XIV

(2) 1637 "La Suivante" المقدمة الإهدائية لسرحية

(3) Dictionnaire Philosophique 1763 مقال «النقد»

(4) ١٨١٩ يونيو Dussault للكاتب "Les Annales" مقال حول

(5) "Mademoiselle de Maupin" 1835 مقدمة

(6) Théophile Gautier "L'Illustratiion 1867

(7) Réflèxions sur la critique 1922

(8) "L'Artiste" 18/10/1857 فى مجلة Madame Bovary مقال حول

(9) Contre Saint - Beuve

(10) "Le Temps Retrouve"

(11) Recueils de poésie chrétienne et diverses d'inspiration janséniste

(12) ibid t II, p. 37

(13) Les Contemporains 2em série, 1887

(14) ibis

(15) "Journal" - 1887 مقدمة اليوميات

(16) La vie littéraire , IIIp. 13

(17) Préface du livre des masques lère série - 1896

(18) "Xénies" P. 209

(19) "Messages" p. 21

(20) "Le Théatre De Maurice Boissard" t.11, p. 124

(21) "Revue Socialiste" 1894

(22) "Reflexions sur Longin "Preface de 1701

(23) "Pensées d'un esprit droit" L. II

(24) E. F. ou la critique 1945

(25) ممن ندين لهم بالكثير :

P. Moreau: "La critique Littéraire en France" 1960

Arman Colin, 1960 et Roger Fayolle: La critique littéraire, 1964

الفصل الرابع

الفهم

فى الوقت نفسه الذى كان زولا Zola يتمنى فيه وجود «الأدب الذى يتحكم فيه العلم»[١] ، وبعد محاولات «تين Taine ورينان Renan التأويلية»، عاد النقد ليغرق فى دائرة الفقهاء والتأثيريين. صحيح أنه فى ذلك الوقت، لم يكن التفكير حول اللغة أو الأدب متعلقاً إلى حد كبير إلا بالمعيارية وإنه من غير المجدى البحث فى هذه القراءات عن شىء يتجاوز الحكم الأخلاقى أو الجمالى، أو فى أحسن الأحوال المحاولة المتناسقة لفهم الإنسان من خلال العمل الأدبى.

وقد حصل الانقطاع فى بداية القرن العشرين مع ظهور وتطور العلوم الإنسانية وبالأخص ـ العلوم الألسنية. فعندما حدد سوسير Ferdinand de Saussure المهمة الأولى للألسنية «بتعريف نفسها وحصر موضوعها»[٢] كان يحول ميدان أبحاثه إلى علم ـ وبالتالى غير معيارى ـ ويمنحه مادة خاصة للدراسة، أى اللغة، ككل قائم بذاته وكقاعدة للتصنيف[٣] ولكن عندما أصبح من الممكن حصر نوعية اللغة أصبح من الممكن أيضا التطلع إلى تحليل جميع الوقائع اللغوية بالدقة نفسها. عندئذ وجدت ميادين جديدة للبحث ـ اجتماعية ألسنية، جغرافية ـ ألسنية، نفسية ـ ألسنية، سميائية، إلخ ـ وأسند إلى كل منها القيام بتحليل مجال معين. وأصبحت الشعرية مكلفة بدراسة الأدب بمفهوم «علم الخطاب الأدبى»[٤] وقد نجم عن هذا تحول جذرى إذ لم يعد الأمر يتعلق بتمييز هذا المعنى أو ذاك، بل أصبح يتعلق «بوصف مقبولية الأعمال الأدبية»[٥] أى بكشف الإمكانيات الملائمة تبعاً «للمنطقية الكبرى للرموز». وهكذا وقع انشقاق أساسى بين «علم الأدب الذى هو فى طريقه إلى التكوين، والنقد. إذ أن الأول «يعالج المعانى» بينما الثانى «ينتجها».[٦]

فالمسألة لم تعد تتعلق إذن بمنهج جديد كما قيل كثيراً، بقدر ما تتعلق بسلوك جديد يتضمن حصر الموضوع. من هنا تكاثرت التعريفات حول المصطلحات التى كانت تبدو واضحة كالأدب، والنص، والمعنى، إلخ. كما برز تحليل الموضوع بتماسك ودقة، ومن هنا ضرورة إيجاد مفردات تكون عملية وفعالة على غرار العلوم المجردة، بما يؤمن فهما أفضل لهذا الموضوع.

١ ــ نحو علم الأدب

يشكل النص الأدبى، قبل أن يعنى شيئاً ما، عملاً لغوياً منظماً طبقاً لقواعد خاصة به: إذ يجب اعتبار شخصية ما فى الرواية ككائن مصنوع من الكلمات، أى كصيغة لغوية، قبل إخضاعها للتحليل النفسى. فالتأمل فى الأدب يفترض إذن التأمل فى اللغة.

١) النظام الألسنى:

هذا بالتحديد ما حاول إنشاءه دى سوسير de Saussure (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) فى محاضراته حول الألسنية Cours de Linguitique générale . صدر هذا الكتاب فى عام ١٩١٦ وتم إعداده على أساس المحاضرات التي دونها طلابه والملاحظات التى كتبها بنفسه. وكانت هذه المحاضرات قد ألقيت بين عامى ١٩٠٦ و١٩١١ . لقد دحض سوسير المناهج النحوية القديمة المرتكزة على «الاستخدام الصحيح» للغة وتلك المتعلقة بفقه اللغة Philologie(*) التى فى نظره لا تعدو

(*) Philologique: فى الفيلولوجيا: ١) فقه اللغة التاريخى والمقارن ـ ٢) دراسة اللغة وعلى الأخص بوصفها أداة التعبير فى الأدب وحقلاً من حقول البحث يلقى ضوءاً على التاريخ الثقافى ـ ٣) دراسة الكلمات وأصلها والترجمة نقلا عن القاموس الفرنسى.

كونها عملية تدوين المصطلحات. وجعل Saussure من الألسنية «الدراسة الداخلية والمتزامنة لنظم العلامات التى تشكل حالات اللغة»[٧] لن نتوقف هنا عند بعض المفاهيم الأساسية لدراسة الألسنية[٨] كالمقابلة، مثلا بين التزامن والتعاقب، لكننا نشير إلى أن Saussure أبرز مصطلحين كانا منطلقاً لإنشاء نظرية تحليل النصوص.

هناك أولاً مفهوم «النظام» الذى يشدّد على الاعتماد المتبادل لجميع الظواهرٌ اللغوية بين بعضها البعض، بحيث «ألا تنتج قيمة كل منها إلا عن الوجود المتزامن للظواهر الأخرى»[٩] وهكذا يبرز منهج يعكس المراحل إذ أنه «يجب الانطلاق من الكل المترابط للحصول، من خلال التحليل، على العناصر التى يتضمنها»[١٠] . وهذه «العناصر» يسمنيها Saussure استناداً إلى مصطلحات الفيلسوف الأميركى بيرس C.S.Peirce (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) العلامات: وهى التى تشكل الوحدة اللغوية. ولكن ما هى العلامة؟ قبل كل شىء، هناك «تجمع» بين جزئين: صورة صوتية «الدال» ومفهوم «المدلول». ومن جهة أخرى تتسم العلامة بتعسفيتها «لا توجد أية علاقة داخلية بين الدال وتمثّله فى الواقع كما تدل التبدّلات من لغة لأخرى»، واستقراريتها «ليس باستطاعة أحد تبديل العلامات إراديا»، ثم لا استقراريتها «المرتبطة بالتطور الدلالى واللفظي مع الزمن».

تتنسق العلامات فى نظام تبعاً «لسبب نسبى»: هكذا إذن تبدو اللغة. بل هكذا أيضا يبدو «أى نظام للعلامات. ومهما كان جوهره، مهما كانت حدوده»[١١] . وبالتالى الأدب الواقع عند ملتقى الألسنية «التى ستكشف عن بناء»[١٢] والسميولوجيا «التى ستبين معانيه» من

هنا التطورات العديدة التى عرفها تحليل النصوص انطلاقا من العلوم المنبثقة من الألسنية «علم المصطلحات لهسليف وتحويلية تشومسكى Chomsky وتوزيعية هاريس Harris إلخ.[١٣] يمكننا إذن تجميعها فى قطاعين كبيرين، الأول: ينطلق من نشاط اللغة نفسها ويشبع مستويات القول بالمقابلات العديدة مثل خطاب / حكاية[١٤]، أو مروى / مفسَّر[١٥] والآخر يهتم قبل كل شىء بنشاط بعض العناصر الخاصة بالخطاب وحده: المسائل المتعلقة بالزمن[١٦]. وبتصنيفية الشخصيات[١٧] وبتسلسل الحبكات[١٨] . وبالعلاقة بين الراوى والقارىء، أو بين الراوى والشخصية... إلخ[١٩] وكأن النقاد بعد أن ميزوا لفترة طويلة «الشىء» الذى يقال فى الأدب، أصبحوا مهتمين بـ «كيف يقال هذا الشىء» ومن هنا يأتى مصطلح «تحليل النص» لوصف الطرق الجديدة. تحليل وليس نقد. النص بدلا من الأدب. علينا أن نتفحص هذين المصطلحين الأساسيين لنرى مم يتكون التحليل المذكور «أهدافه، منهجه، توجهاته المختلفة»، وخاصة للإجابة على السؤال الجوهرى: ما هو النص؟

٢) المدارس الشعرية الجديدة:

سارع منظّرو التحليل الأدبى بالمطالبة بالميراث الذى تركه Saussure ، ثم قاموا بدورهم بثورة كوبرنيكية: فكونهم لم يعودوا ينظرون إلى الأدب كمعطى مجرد، جعلهم يحاولون الكشف عن طريق الأحداث الخاصة بهذا المجال. هكذا نشأ مفهوم الأدبية "littérarité" الذى يؤدى عند ياكبسون Jakobson[٢٠] إلى تحديد «ما الذى يجعل من عمل معين عملاً أدبيا». تحليل الأدبية ليس إذن إلا تخصصاً فى مجال الشعرية التى عليها بالنسبة لـ Jakobson أيضاً، أن تجيب على

السؤال الآتى: «ما الذى يجعل من مرسلة كلامية عملاً فنياً»؟[٢١] إن الأدبية هى موضوع اهتمام الشكلانيين الروس (Formalistes russes)، و«المدرسة التشكلية الألمانية أو «المدرسة المورفولوجية الألمانية» (école morphologique allemande) وتيار النقد الجديد الأمريكى (New criticism) ومنذ الستينيات، الذين وصفوهم فى فرنسا بـ «البنيويون "Structuralistes" .

أ ـ فى مقال كتبه ايكنباوم Eikhenbaum فى عام ١٩٢٥ ، ولخّص فيه عقد العمل الأول لجمعية Opoiaz[٢٢] ، أكد أنه بالنسبة «للشكلانيين» ليست مسألة المنهجية فى الدراسات الأدبية هى التى تشكّل الأساس بل إنها مسألة الأدب كموضوع للدراسات.[٢٣]
هكذا وخلافاً للعديد من أتباعهم كان أعضاء جمعية Opoiaz يرفضون الشكلاتية كنظرية جمالية للاهتمام «بابتكار علم أدبى مستقل انطلاقا من الخصائص الذاتية للمواد الأدبية»[٢٤] وينظر إلى العمل الأدبى على أنه موضوع، كأى موضوع آخر، فيصبح إذن مادة لتحليل معين يتم بواسطة عناصر وجدت خصيصا لهذا الغرض. عندئذ وضعت مفاهيم الألسنية فى خدمة الأدب: بعض التعديلات كانت ضرورية لتحويل أداة اللغة إلى أداة للمخاطبة، ومما سهل الأمر هو كون «الأعمال الأدبية نفسها تشبه «جملاً» ضخمة مشتقة من لغة الرموز العامة [٢٥] لذلك لا سبيل للاندهاش عندما نرى «الشكلانيين» يستخدمون مناهج الألسنية لتوضيح أدبية الرموز وتقديم الأعمال الأدبية «كنظام علامات، ومجمع للرموز، شبيه بسائر النظم المعبرة(...) ينشأ بارتكازه على بنية علماً بأنّ هذه البنية هى اللغة[٢٦] ويؤدى ذلك إلى تقسيم العمل إلى وحدات

قابلة للتحليل «أصعدة، ومستويات ووظائف.. إلخ» بحيث تسمح المقابلات والمقارنات بفهم خاصيته: «إن وظيفة كل عمل أدبي تكمن في ارتباطه المتبادل بالأعمال الأخرى»[٢٧] وعمل Jakobson منذ عام ١٩١٩، على التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية. وكذلك فقد حدد بروب Vladimir Propp القوانين التي تحكم بنية «القصة الشعبية»[٢٨].

نظراً لأهمية كتاب بروب Propp حول «تشكيلية القصة» "Morphologie" أو «مورفولوجية القصة» "Morphologie du conte" وأسبقيته في مجال دراسة القصة يبدو لنا من المهم أن نتوقف عنده بعض الشيء.

نقض بروب Propp أسلافه لرؤيتهم المفككة «قبل توضيح مسألة أصل القصة من البديهي أنه يجب معرفة ما هي القصة[٢٩] أو لكونهم عملوا كهواة «يبدأ أغلبية الباحثين بالتصنيف، ويطبقونه على المتن(*) من الخارج، بينما في الواقع يجب أن يستنتجوه منه»[٣٠] وهو يبغي بالعمل على مائة قصة غرائبية شعبية من ديوان الروسي افاناسيف Afanassiev ، تحديد ليس فقط بنية القصة ـ مما يشكل على صعيد توضيح طبيعة القصة، تقدماً كبيراً جداً بالنسبة لما كان متوفراً عادة من جداول النماذج ـ بل وخاصة، تحديد قوانين هذه البنية. فبواسطة المقابلات والتحولات المطبقة على أمثلة كالتالية:

«الملك يبعث إيفان Ivan ليعود بالأميرة، Ivan يذهب، وزوجة الأب تبعث ربيبتها لتعود بالنار، الربيبة تذهب»، يبرزPropp الثوابت التي

(*) Corpus: متن، أي الجسم الرئيسي (المترجمة).

يسميها وظائف «تقتصر بالوظيفة، الفعل الذى تقوم به شخصية ما، والمحدد من زاوية مدلوله فى الحبكة»(٣١) والتى تشكل العناصر الأساسية التى تنتظم حولها القصة. انطلاقا من الوظائف، تنشأ إذا القوانين المكونة للقصة.

ـ عدد الوظائف محدود: يعد Propp ٣١ وظيفة من «الافتراق» حتى «الزواج». ورغم أنها لا توجد كلها بالضرورة فى جميع الأقاصيص، إذ يلاحظ غياب بعض الحلقات فى عدد منها، إلا أن ترتيب ظهورها فى مسار الأحداث هو نفسه دائماً (وبالفعل، يصعب تصور أن يأتى «الممنوع» المشترط عليه «بعد» مخالفة الشرط).

ـ هذه الوظائف نفسها تتوزع على شكل وحدتين مترابطتين «الممنوع / المخالفة، القتال/ النصر، النقص/ تعويض النقص إلخ) وتحدّد دوائر العمل التى «توافق الشخصيات التى تنجز العمل». وكما أن عدد هذه الأعمال محدود فإن عدد الشخصيات محدود أيضاً. يحصى Propp شخصيات المعتدى «أو الشرير»، الواهب، المساعد، الأميرة (أو الشخصية التى يتم البحث عنها)، المفوض، البطل، والبطل المزيف. ويمكن إذا اقتراح تعريف للقصة الغرائبية: «أى تطور ينطلق من إثم أو نقص، مروراً بالوظائف الوسيطة للتوصل إلى الزواج أو إلى وظائف أخرى مستخدمة كحل لعقدة القصة»(٣٢) هذا التطور الذى يسميه Propp «مقطعا»(★) قد يتكرر مرتين أو مرات عديدة فى القصة الواحدة، مما يجعل من بنية

(★) Sequences: «مقاطع»، «متتاليات»، «حلقات» (المترجمة)

بعض القصص شيئا معقداً إذ أن المقاطع تتسلسل أو تتداخل.

الدراسة الدقيقة التى قام بها بروب Propp دراسة «تشكلية» وليست إلا كذلك: وعلى أى حال فهو حريص على التذكير بهذه النقطة طوال كتابه. يبقى أن هذا العمل الصعب و«غير المثير»(٣٣) قد فتح الطريق أمام عدد من المحاولات اللاحقة لمواصلته وتعميقه، وبالتحديد لمحاولات البنيويين الفرنسيين إذ أن «مقاطع» بارت Barthes و«عوامل» (actants) جريماس Greimas و«ثلاثيات» بريمون Brémond(*) انبثقت جميعها من التأملات حول العمل الذى أنجزه Propp وعلاوة على ذلك، فإن «تشكلية القصة» بإجابتها على السؤال: «ما هى القصة؟ فتحت المجال أمام الدراسات التكوينية لتجيب على السؤال: «من أين تأتى القصة؟»(٣٤)

ب ـ وهذا بالتحديد ما حاول أن يفعله جولز A. Jolles (١٨٧٤ ـ ١٩٤٦) فى كتاب بعنوان مميز، «أشكال بسيطة» "Formes simples" ـ وبالألمانية "Einfach formen". لقد تم نشره فى عام ١٩٣٠، وكان أول بادرة كبيرة للمدرسة التشكلية الألمانية التى كانت تنتسب فى الوقت نفسه إلى المثالية الألمانية وإلى نظريات جوته Goethe الطبيعية. وفى كل الأحوال، لقد اقتبس جولز Jolles من الكاتب المذكور مفهوم الشكل Gestalt القاضى بالابتعاد عن «الجانب التحركى لإبراز قاعدة النظام، وروابط النسق، والتمفصل الداخلى»(٣٥) . استبعد التشكليون الألمان المفترضات الجمالية («ما هو الجميل فى عمل ما؟») أو التاريخية «من هو الكاتب الفلانى؟» وأرادوا التعامل فقط مع المكونات

(*) Triade : ثلاثية ـ مجموعة من ثلاث وحدات، بينما وردت عند بروب الوحدتان المترابطتان أو الثنائية (المترجمة).

الكلامية للعمل الأدبى: ورغم أن هؤلاء المؤلفين أنكروا أنهم من الأسلوبيين، إلا أن أعمالهم حذت إلى حد كبير حذو الأسلوبية "Stylistique" التى تجدد نشاطها فى الثلاثينيات مع أعمال الألمانيين شبيتزر Spitzer وفوسلر Karl Vossler[٣٦] اهتم G. Muller بتحليل الفئات الزمنية[٣٧]، وفالزل O. Walzel بالمسائل الروائية[٣٨] وليمارت Lammert ببنى القصة[٣٩] .

جـ - نهضة الدراسات الأدبية فى فرنسا التى اتسمت بها الستينيات والتى حملت فى البداية اسم «النقد الجديد[٤٠]» - وهو يشمل جميع المناحى المستندة على أحد العلوم الإنسانية - ثم انحسرت إلى التيار «البنيوى» وحده، اتصفت هذه النهضة فى المقام الأول «بيقظة الوعى والنشاط النظرى[٤١] » من هنا الشق الخاص فى بلادنا، الشق الذى يتضمن انقطاعاً جذرياً بدرجة أو بأخرى بين النقد الجامعى الذى مازال يقبع تحت الوطأة الشديدة للتاريخ الأدبى[٤٢] وهذا النقد الذى سموه بحق «الشكلانى - الجديد» والذى جدد بشكل مثير وعلى مستويات عدة قراءتنا للنصوص.

وبالفعل، ماذا تعني القراءة؟ أولاً، إنها ليست للكتابة، وبالتالى لا يستطيع القارىء، أن يعتبر نفسه قارئاً عادياً: والقراءة فى الصمت الذى يرافقها، ليست إلا امتداداً للعمل الأدبى نفسه، «فأن نقرأ يعنى أن نرغب، أن نريد أن نكون العمل، أن نرفض تجاوز العمل بالخروج عنه بأية كلمة غير الكلمة المكونة للعمل»[٤٣] والذى نراه يرتسم جانبياً وراء هذه القراءة المثالية، ليس هو قارئا معينا، وليس فلانا أو فلانا من القراء، ولكن «وظيفة القارىء»[٤٤] المتضمنة فى النص والتى تستطيع الاستناد عليها أية قراءة موضوعية للعمل، أو التى تحاول

أن تكون كذلك.

وإذ تبدو القراءة عكس الكتابة، فمن غير الممكن أن تتطابق القراءة مع مشروع الناقد الذى، رغم أنه ليس إلا قارئا معينا، اختار أن يحول قراءته إلى كتابة، أى أن «يقول شيئا آخر لا يقوله العمل الأدبى[٤٥]» أو حسب تعبير بارت Roland Barthes فإن الانتقال من القراءة إلى الكتابة يعنى تغييراً فى الرغبة، يعنى ألا يعود المرغوب فيه «عند الناقد» هو العمل الأدبى ولكن خطابه الخاص»[٤٦] عندئذ نفهم لماذا ثابر القراء الذين يطالبون بإنشاء «علم للأدب» فى المقام الأول، على صياغة موضوع شعريتهم نفسه «فبدأوا بأعمال بارت Barthes حول راسين Racine وتفسيرات جينيت Genette حول أعمال بروست Proust ومرورا بقراءة تودوروف Todorov لكتاب Les Liaisons dangereuses لا يوجد عمل واحد لا يُعد نظرياً وفى الوقت نفسه تطبيقاً لهذه النظرية»، وعلى تحديد المفاهيم المكونة للحقل الأدبى «نظرية النهوج، والخطاب، والتحليل... إلخ» بدلا من أن يقدموا لنا مرة أخرى شيئا جديداً حول هذا الكاتب أو ذاك: فالذى يهمهم هى المأساة التى كتبها راسين Racine وليس نقل شخص Racine إلى إطار عمله، وتكوين الخرافة أكثر من إسقاط أوهام كازوت Cazotte أو موباسان Maupassant . وهكذا تم استبدال المقابلة التقليدية الكاتب/ الناقد بثلاثية الكاتب / الناقد / العالم، إذ لا يهتم هذا الأخير بدراسة معنى معين بقدر ما يهتم بإبراز القوانين المكونة لعمل إبداعى ما والشاملة لكل المعانى فيعيد لنا ما أحسن بارت Barthes بتسميته «متعة النص».

تحليل الخبر(*)

كما رأينا، فإن الألسنية تتوقف عند أدنى تمفصلات اللغة «العلامات». وبالطبع، فقد انكب خلفاء سوسير Saussure على دراسة تمفصلات أكثر تعقيداً، مثل الجملة لكونها، حسب مفهومهم لها، حقل الاستبدالات، والتحولات والتركيبات، إلا أن الأمر كان يحتاج إلى تحديد وحدة مختصة بالتحليل الأدبى تسمح باستخدام المنهج المنحدر من الألسنية وتطبيقاتها. ولهذا الغرض تم الاحتفاظ بمفهوم النص. فقد تم تثبيت المصطلح منذ عام ١١٧٥، إلا أن التعريفات المتعلقة به، والمحاولات لفهمه لم تتعد الصعيد المفرداتى(**).

ا) النص: من النسيج إلى "البنية":

إذا رجعنا إلى قاموس ليتريه Littré نجد أن النص مكون من «نفس كلمات مؤلف ما، أو كتاب ما، بوصفها شيئا متميزاً عن التعليقات والتفسيرات الصادرة حولها» ويحصر المعنى، فإن المصطلح ينطبق أيضا على الكتب المقدسة. وبالتالى فليس هناك أى تأكيد لأصله اللاتينى (ففعل Texere يعنى «نسج») الذى يحاول النقد المعاصر استرجاعه مع فكرة البنية والمفاهيم المنهجية التى أبرزتها كريستيفا Julia Kristeva (المولودة عام ١٩٤١).

(*) المقصود بالخبر (Récit) هنا هو «القصة المقصوصة» والتى تختلف عن العملية السرابية إذ أنها لا تقتصر على ما يرويه الراوى كشخصية داخل العمل الأدبى وإنما تتعلق بجميع العوامل اللغوية الأدبية التى تتحكم فى الخطاب السردى علماً بأنها من فعل مؤلف العمل الأدبى، ونستطيع أن نقول إذن إن الخبر هو المنهج، أو الشكل الذى يختاره الأديب ليُقيّم عمله الأدبى (انظر لاحقاً فى النعرة المتعلقة بـ «حالة الراوى»، الفرق بين «الخبر» و«المحاكاة» (المترجمة).

(**) أى أن تلك التعريفات والمحاولات لم تتطرق للعلاقة التى تربط معانى مفردات اللغة المستخدمة فى النص بتركيب الجملة وبالبنية الكلية للنص (المترجمة).

لاحظ بنفينست E. Benveniste[٤٧] أن الاسم ـ «بنية» Structure قد طغت عليه بسرعة الصفة المشتقة ـ «بنيوى» Structural والتى أدت بدورها إلى تشكل المصطلحين ـ بنيوية «اسم» Structuralisme . وبنيوى «اسم وصفة» (Structuraliste) ـ ولكن، ورغم التضخم الذى أصاب المصطلح خلال السنوات العشر الأخيرة، فلا يزال البحث مستمراً عن تعريف أدبى للبنيوية. فإن كانت الكلمة لا تسبب مشكلة على صعيد الألسنية ـ إذ أن «بنية اللغة» تعنى بالنسبة لهمسليف Hjemslev «كياناً مستقلاً عن الارتباطات الداخلية[٤٨] .

غير أن اتساعها إلى العلوم الإنسانية الأخرى فرض تعديلات بحيث تترافق مع خاصية كل مجال وفى كتابه حول «علم الإنسان البنيوى "Anthropolgie Structurale" ، أكد شتراوس - Claude Lévi Strauss مجدداً العلاقة بين البنية والنظام، واقترح أن نرى فى الأولى مجموعة من «العناصر بحيث أن أى تعديل يطرأ على إحداها يستتبع تعديلاً على الأخرى[٤٩] » وأخيراً، نصل مع ويلك R. Wellek ووارين A.Warren إلى فهم للمصطلح وفقاً لمقاييس أدبية ترى فى البنية اتحاد «المضمون والشكل المنظمين لأغراض جمالية»[٥٠]

البنية تستند إذن على مفهوم متجمد للنص ـ إذ أن مجموع العلامات التى تكونه تحدد دلالته ولو تعددت هذه الأخيرة ـ وهو مفهوم يدحضه مفهوم «الإنتاجية» (Productivité): إذ يشكل النص بالنسبة لكريستيفا Kristéva مجالاً لعمل ذاتى التولد، يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثل لاستبدالها بتعددية المعانى التى يستطيع القارىء، وحتى الكاتب إيجادها انطلاقا من سلسلة جامدة

ظاهرياً. عمل النص هذا - المستمر، والمستقل، عن مؤلفه (كلامياً أو كتابياً) تسميه كريستڤا Kristéva «الدلائلية» (Signifiance)(*) الدلائلية، بعكس الدلالة، لا يمكن أن تقتصر على الاتصال، والتمثل، أو التعبير: تضع الفاعل فى النص لا كانعكاس ولكن كخسارة(٥١) وتستخرج كريستڤا Kristéva من مفهوم الإنتاجية، تمفصلاً ثنائياً أساسياً: «النص الظواهرى» "Phéno - texte"(**) والنص التكوينى "géno - texte"(***).

إذ تقصد بالمصطلح الأول مستوى القول الملموس، وبالثانى جميع ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية. عندئذ يصبح النص نقطة الالتقاء ليس فقط بين منتجه ومتلقيه، بل وأيضاً بينه وبين النصوص المتعددة التى سبقته أو القريبة منه والتى تربطها به علاقات غير متوقعة ولكن فعلية.

وهكذا تضع كريستڤا Kristéva تجربة «التحليل السيمى» "Sémanalysé" عند الحدود بين السيميائية (إذ يبقى النص دائماً) نظاماً للعلامات والتحليل النفسى (فتصبح العلامة إطاراً للغرائز

(*) (Signifiance) قدرة حقل معين من اللغة على الإنتاج اللانهائى للمعانى. ويجب التمييز بين كلمة Signifiance وكلمة Signification التى تعنى الدلالة أو المعنى المباشر المحدد والمرتبطة بعملية الاتصال المباشر (المترجمة).

(**) (Phéno - texte) النص - الظاهرى أو النسيج الظواهرى «وهو النص الذى يمكن فهمه والتقاط معناه الظاهر بالقراءة العادية (المترجمة).

(***) (géno - texte) ما تسميه السيميولوجيا أو السيميائية (وهى علم الدلالات والرموز بالنص التكوينى أو النسيج التكوينى وهو البنية العميقة لنص أو قول طويل. كما يدل هذا المصطلح أيضا على العملية التى تولد، «النص الظواهرى» (المترجمة).

الفردية أو الجماعية التى توظف رموزها الخاصة فى هذا الإطار).

غير أن النص يشكل فى المقام الأول، مجالاً معروضاً للتحليل فيجب تحديد الوسائل المستخدمة لإشباع مستوياته المختلفة: ومن هذه الرواية نرى أن حالة «الخبر» هى الأكثر وضوحاً.

٢) مستويات التحليل :

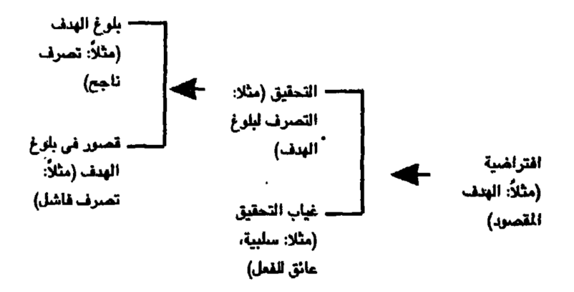
وإذ يتسم النص باستقلاليته الذاتية (فالخبر لا يعيدنا إلى المؤلف ولا إلى أى واقع غير لغوى) وخاتمته (التى تُمكن من تحليله ككل حيث أن جميع عناصره معروفة) يجب إخضاعه للتجزئة إذا أردنا دراسته: فعلى طريقة ديكارت Descartes الذى كان «يقسم الصعوبات» سنحاول «تعريف أصغر الوحدات السردية»[٥٢]، ثم نوسع التحليل بالانتقال من المستوى «الكلامى» إلى المستوى «التركيبى النحوى» (سيطلعنا هذان المستويان على توافق الوحدات تبعاً لتوجهات ثلاث على الصعيد الحيزى، والزمنى والمنطقى) لكى نصل أخيراً إلى المستوى «الدلالى» الذى يشكل ويحصر المعنى أى العالمَ المدارى(*) للخبر[٥٣].

إذا اعتبرنا مع بارت Barthes الذى يتبع منهج بروب Propp أن الوحدة فى حدها الأدنى تكمن فى «الوظيفة»[٥٤]، فهذا يؤدى إلى تكوين «نحو وظيفى» تكون غايته عرض جميع أنواع الحبكات الممكنة لأى خبر إن كان: وقد شكل هذا الموضوع محور الأبحاث التى قام بها بريمون Claude Bremond (المولود عام ١٩٢٩) والذى توصل، بعد تأمله «بمنطق الممكنات السردية إلى تكوين «منطق حقيقى للخبر»[٥٥]

(*) المدارى ; thématique (انظر ـ الجزء الثالث من هذا الفصل). (المترجمة).

يحاول من خلاله «وصف الشبكة الكاملة للخيارات المعروضة منطقياً على راوٍ ما، وفى أية مرحلة من مراحل الخبر لكى يواصل القصة المبتدأة»[٥٦] .

وبتجميعه لوظائف بروب Propp فى ثلاثية (افتراضية الفعل، الانتقال إلى الفعل، الإنجاز) يسميها «مقطعاً» أو «متتالية» وضع بريمون Brémond رسماً بدائياً، يسمح من خلال عملية تعددية (التسلسل، الترابط، التداخل) بالوصول إلى متتاليات مركبة تحدد بدورها «الأدوار السردية» (الفاعل / المتلقى للفعل، المحسن / المفسد، إلخ)[٥٧] التى تقودنا إلى درس الشخصيات:



٣) الشخصيات فى الخبر:

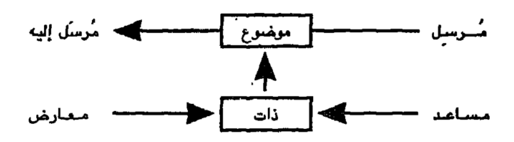
عادة شخصية الخبر من خلال عدد من المواقف الخاصة بها (اسمها، وظيفتها الاجتماعية، مظهرها، إلخ...) والتى تكاد تجعلها كائناً فعلياً بلحمه وشحمه ويسهل بالتالى تضمينها وظائف نفسية.

ومن وجهة نظر أكثر شكلية حاول البعض فهم الشخصية

(المختلفة دائماً عن مفهوم الشخص بمعنى الكائن الحى) من خلال تأثيرها على سياق الأحداث المروية: وهكذا تم تشبيهها بوظيفة نحوية وكما ينظم الفعل عمل الفاعل على المفعول به، ميز جريماس A.J.Greimas (المولود عام ١٩١٧) بين العوامل "Actants" المتعلقة بالنحو السردى[٥٨] ، والممثلين الذين يجسدونها (بالمعنى الأصيل للكلمة).

لقد استرجع جريماس Greimas تحليلات بروب Propp وسوريو Souriau[٥٩] وعمل على تكوين نظام بسيط من ستة عوامل بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بحتميات ثلاثة: (الواحد يفترض الآخر)، والتناقض (الواحد يذكر بصورته السلبية)، والمعاكسة (الواحد يستدعى عكسه).

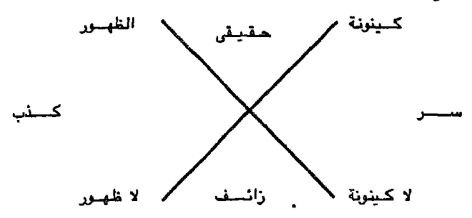
وهكذا نحصل على الرسم البياني التالى:



حيث تتطابق العلاقة المركزية مع شكلية الإرادة، بينما يتطابق الخط الأسفل مع شكلية السلطة، والأعلى مع شكلية المعرفة.

انطلاقاً من هذه العلاقات الثنائية، يوضح Greimas عملية الضغوط على المعانى ويلخصها فى «مربع سيمائى» يصلح نموذج

لجميع النظم التعبيرية. وإذ يتناول مثل التعارض بين الكينونة والظهور، يقترح Greimas ألا نرى فيه أكثر من «لعبة أقنعة» حيث تتوزع جميع أدوار العوامل[٦٠] .



ولنا أن نتصور كيف يمكن استخدام مثل هذا الرسم للإفادة من مسرحية: «لعبة الحب والصدفة» مثلاً يبقى أن نبحث الحالة الخاصة المتعلقة بالشخصية ـ سواء كانت ممثلة فى الخبر أو غير ممثلة ـ والتى بدونها يكون الخطاب مجرد فرضية: وهذه الشخصية هى الراوى.

٤) حالة الراوى:

لم يميز النقد المتخصص فى السيرة الذاتية لفترة طويلة بين المؤلف (ذى وظيفة اجتماعية غير لغوية) والراوى (ذى وظيفة لغوية خالصة)، مما أدى فيما يتعلق بنصوص كالمذكرات أو اليوميات الشخصية إلى الانتباه إلى البعد الذى يفصل بين معرفة الراوى وسلوك البطل المنغمس فى حاضر الخبر.

فيما يخص الراوى، هناك ضرورة لتحديد موقعه بالنسبة لشخصياته (مسألة زاوية الرؤية). وبالنسبة لما يرويه «أى للخبر» «مسألة المستوى» وبالنسبة للمخاطبة، تمكننا نظرية زاوية الرؤية من

تحديد ثلاثة أنماط رئيسية للعلاقات التى تربط الراوى بالشخصية:

إما أن الراوى يعرف أكثر من الشخصية (وهذا ما يميز الخبر التقليدى) وينظم الحبكة حسب رغبته ودون أن يخطىء منطقه الخاص ابدا «عندئذ نتكلم مع بويون Jean Pouillon » عن الرؤية من الخلف[٦١].

وإما أن الراوى يعرف أقل «أو على أى حال يقول أقل» من شخصيته «وهذا ما يميز أى نص يدّعى «الموضوعية» ومن هنا مصطلح «الرؤية من الخارج».

وأخيراً قد يعرف الراوى بمقدار ما تعرف شخصيته، فيتبنى وجهة نظر بطله مما يبرر استخدام عبارة «الرؤية من الخارج».

ومن البديهى القول بإن الراوى يستطيع، فى خبر معين، تبديل زاوية رؤيته، فيوسع أو يقلص «البؤرة السردية»[٦٢] حسب متطلبات السرد: هذا هو الحال مثلاً فيما يتعلق بالخبر عند Stendhal وقد سبق وحلله Georges Blin بشكل رائع: تبعاً للظروف، وقد يتبنى الراوى وجهة نظر مطابقة لتلك التى يتبناها أبطاله، أو يختار أن ينفصل عنهم وينفرد برؤيته الخاصة ليتسنى له أن يرى بشمولية وبحرية أكبر الوضع الذى تبدو الشخصية منغمسة فيه كلياً[٦٣] . وقد تجاوز جينيت G. Genette «المولود فى عام ١٩٣٠» مسألة «زاوية الرؤية» وحدها وأراد تعريف الراوى بانتمائه الثنائى: فيدرس وضعه مقابل الشخصية «التى لم تعد مطروحة بمقياس المعرفة مثلما كان الحال سابقاً، ولكن بمقياس وجودى» ووضعه مقابل القصة التى

يرويها. واختار جينيت Genette أن يسمى diégése [*] القصة التى يحكيها خطاب الراوى وحدد أربعة أنماط رئيسية من الصور:

- راو من الخارج، وهو يروى قصة من الدرجة الأولى (مثل الراوى فى القصة التى كتبها ڤولتير Voltaire تحت عنوان "Candide").

- راو من الداخل، وهو يروى قصة داخل قصة أخرى (مثل الفصلين ١١ و ١٢ فى Candide تحت عنوان «قصة السيدة العجوز» «وتابع مصائب السيدة العجوز» إذ يشكل هذان الفصلان كتلة متجانسة داخل البنية الروائية العامة).

- راو مماثل، الذى يروى قصة هو بطلها (مثل السيدة العجوز فى الفصلين المذكورين أعلاه من "Candide").

- وأخيراً، راو مغاير، وهو غريب تماماً عن المغامرات التى يرويها (مثل الراوى فى "Candide" الذى لا يشترك أبداً فى أحداث القصة).

إن التمييز بين خبر من المستوى الأول وخبر داخل الأول يفرض بدوره تحديد مُرسَل إليه مختلف حسب ما إذا كان الخبر يتضمن أو لا يتضمن مخاطباً للراوى: فإذا تضمنه سنتكلم عن «راو مرسل إليه»[**](٦٤) داخلى وخارجى أو خارجى وهذا مهم وبالأخص إذا نظرنا إلى الروايات الرسائلية من نوع "Les Liaisons dangereuses".

(*) récit : diégése : الخبر، الكلمة مقتبسة من اليونانية ومن افلاطون وارسطو بالتحديد إذا كان رأيهما أن الخبر (diégésis) يتعارض مع المحاكاة :mimesis التى كان يعتبرها اليونانيون قمة الجمالية ممثلة على صعيد الادب، فى المأساة «الاغريقية» (tragédie) (المترجمة).

(**) فوجدنا أنه من الممكن ترجمته بالراوى «المرسل اليه» مقابل «الراوى المرسل» فى الروايات الرسائلية (المترجمة).

٥) زمن الخبر(*)

كما وإننا لم نخلط بين الشخصية، علينا ألا نخلط بين الزمن المعاش والزمن الروائى(٦٥) (**) وبما أن لا علاقة لهذا الأخير بالوجود تكون أجزاء الترتيبات (الزمنية) داخل الخطاب لتحديد محطاته الأساسية.

نستطيع، بعد عالم اللغة الألمانى فاينريش Harald Weinrich (المولود عام ١٩٢٧) أن نقابل سلسلتين زمنيتين تتحكمان فى خاصية أى قول: فهناك من جهة، «العالم المفسر» - الذى يتضمن صيغ المضارع «الحاضر والمستقبل» والماضى - ونجده أساساً فى المقالة essai والشعر، والشرح العلمى، وتكون وظيفته وضع المتلقى récepteur فى حالة من اليقظة، ومن جهة أخرى، هناك «العالم المحكى» - الذى يتضمن جميع الصيغ الزمنية الأخرى - والممثل أساساً فى الأشكال المختلفة للخبر - «الرواية والأقصوصة والقصة... إلخ».

والملاحظ أن استخدام سلسلة فى غير مجالها النظرى قد يكون مصدراً لمتعة أدبية أكبر: ففيما يتعلق مثلاً برواية كامو Camus «الغريب» L'Etranger نجد أنها مبنية كلها تقريباً على الفعل الماضى (صيغة «العالم المفسر») مما يجعل الرواية تتسم بطابع رواية القصة «المعلق عليها»(٦٦) .

إذا وضعنا جانباً الفعل كصيغة لنرى ما يترتب على استخدام

(*) المقصود هنا هى صيغة الفعل الدالة على الزمن الذى وقع فيه (المترجمة).

(**) بالفرنسية المصطلح Temps يدل على الزمن والوقت وصيغة الفعل والحالة الجوية (المترجمة).

الصيغ من أثر على التلاحق فى أحداث القصة، سنركز اهتمامنا مع جينت Genette على نقطتين لهما أهمية كبرى:

ـ أولاً: التراتب الزمنى فى الخطاب الخبرى نفسه، والذى يمكن ألا يتمشى مع التسلسل الفعلى لأحداث القصة المروية. وفيما يتعلق بالتطابق التام بين الخطاب والقصة، نلاحظ أن هناك مخالفات ذات علاقة بالأحداث بين الخطاب والقصة، ونلاحظ أن هناك مخالفات ذات علاقة بالأحداث المستقبلية «أى أنه يبلغ عن حدث قبل وقوعه فى القصة» أو الماضية. وهذا له أثره على التنظيم البنيوى للخبر إذ أنه من الممكن ألا تستند بنية الخبر إلا على تفاوت مستمر بين التراتب الزمنى الخبرى والتسلسل الفعلى لأحداث القصة المروية. أنظر على وجه الخصوص إلى المخالفات العديدة الواردة فى مؤلفات بروست Proust لاستعادته أحداثاً ماضية أو إلى البنية المعقدة لرواية Sylvie لنيرفال Gerard de Nerval.

ـ ثانياً، المسائل المتعلقة بالمسافة الزمنية (durée) التى تحدد المسافات السردية بإنشاء علاقة بين الزمن أو الوقت الفعلى الذى يستغرقه وقوع الحدث فى القصة، وطوله «أى المسافة التى يحتلها» فى التسجيل الخطابى(*) : هكذا تتحدد حركات سردية(**) رئيسية

(*) مثلا يمكن أن يكون الحدث قد استغرق سنة فى واقع القصة، ويسجل فى صفحة واحدة، مما يقلل من أهميته نظرا إلى أن حدثا آخر يكون قد استغرق ساعة من الزمن فى واقع القصة بينما يستغرق تسجيله ٥٠ صفحة مثلا مما يشدد على أهميته. إذن فإن المقصود هنا بالمسافة الزمنية هو فى الواقع المسافة الخبرية أو السردية ويستثير الكاتب العلاقة التى جسدها فى كتابته بين المسافة الزمنية الفعلية والمسافة السردية بشكل يجعلها ذات مردود جمالى (المترجمة).

(**) عندما يتكلم Genette عن «الحركات السردية» بفكر فى «الحركات الموسيقية» وقصده ان العلاقة بين الزمن الخبرى «المسافات السردية، التراتب الزمنى فى الخطاب الخبرى» وزمن القصة تشكل الايقاع الروائى (المترجمة)

يبسطها جينيت Genette على النحو التالى «وهو يستخدم زخ غن زمن الخبر، وزق عن زمن القصة[٦٧] :

التوقف[*] (مقطع وصفى): زخ = (مسافة سردية غير محددة)، زق = صفر - إذن زخ > زق

المشهد : زخ = زق

الموجز : زخ < زق

الحذف : زخ = صفر، زق = «مسافة زمنية غير محددة» إذن زخ < زق

إذا أردنا تقييم هذه الإنجازات النقدية - علماً بأن تقييمنا لها سيكون مؤقتاً بالضرورة، إذ أن الشعرية المعاصرة مازالت فى مرحلتها الأولى - قد نميل إلى الاعتراف بثراء العمل النظرى ولكننا نلاحظ فى الوقت نفسه ضعف الكفاءة التطبيقية. وما يقوى ملاحظاتنا هى الخاصية الاسمية المميزة التى يتسم بها هذا «النقد الجديد»: تسمية الأشكال، والنهوج والمفاهيم «ويذهب بعضهم إلى متعة حقيقية باللعب بالكلمات من خلال أصلها الفعلى أو المزعوم كما فى حالة بارت Barthes. إلا أننا بتوقفنا عند هذه النقطة قد ننسى أن هذه الشعرية تهدف فى المقام الأول إلى مهمة تربوية: وفى محاولتها للعثور فى المؤلف على طبقات دلالية لا ترمى هذه الشعرية إلى إظهار المعنى الذى نتلقاه مستسلمين بقدر ما ترمى إلى تعليمنا كيف نقرأ العمل الأدبى بالسير فى دهاليز الكلمات والعلامات دون الرجوع إلى

(*) التوقف : (Pause) المشهد ; (scéne) ، الموجز : (sommaire) ، الحذف : (ellipse).

مفتاح سحرى. ومن هذا المنطلق فهى تجعل من كل قارىء قارئاً فعالاً بدلاً من أن يكون التابع لقراءة سابقة لوجوده.

٣ـ تنويعات حول "مدار النص"(*)

ومع أن المناقشات قد تركزت فى البداية حول التعارض بين النقد التقليدى والنقد الشكلانى الجديد، يجب ألا يفوتنا أن «النقد الجديد» كان يتضمن فى البداية تياراً آخر أثار هو أيضاً جدلاً محموما: النقد المدارى. إلا أنه من المطلوب الاتفاق حول مفهوم «المدار» الذى ارتكز عليه النقد الحديث[٦٨] لكى لا نتوهم بأننا نطبق النقد المدارى دون سابق علم كما كان السيد جوردان «فى مسرحية موليير» لا يعلم أنه يتكلم نثراً.

تتعدد التعريفات حول مفهوم «المدار» أكثر من تعددها فيما يتعلق بمفهوم «البنية»: وهكذا، فإن ما يسميه فيبير Jean - Paul Weber بالمدار هو «حدث أو وضع صبيانى، يمكن أن يظهر - بشكل لا واعٍ عامة - فى مؤلفات أو فى مجموعة من المؤلفات الفنية»[٦٩] بينما يرى بوليه Georges Poulet (المولود عام ١٩٠١) «إنه الفعل الذى من خلاله تقوم الروح، متواطئة مع جسدها وجسد الآخرين بالتوحد مع الموضوع لتكتشف نفسها ذاتاً»[٧٠] ويبدو من غير الضرورى التوقف عند مفهوم فيبر Weber التبسيطى الذى يختصر مدارية فينى ونرفال Vigny et Nerval إلى هاجس رقاص الساعة أو هاجس النار المشتعلة، ولكننا نتأثر بسعى النقاد المداريين الذين، بإحصائهم لمضمون الصور أو الأشكال «بالمعنى الذى أعطاه ارسطو للكلمة» يعلموننا قراءة المؤلف الأدبى كانبثاق للمخيّلة، كما ادعى بشلار

(*) النقد المدارى (Critique thématique) المتعلق أو الذى يدور حول الحدث، أو الفكرة أو المقولة الرئيسية أى المعلق بمدار أو مدارات النص (المترجمة).

Bachelard (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢) ويجب العودة إلى هذا الأخير لفهم أسس التحليل الذى هو فى المقام الأول نقد للخيالية وبالتالى فهو على حدود القراءة المرتكزة على التحليل النفسى، كان بشلار Bachelard أستاذاً للفلسفة فى جامعة «السوربون»: من مقالاته الأولى التى تتعمق فى دراسة العناصر الطبيعية الأربعة(٧١) إلى الشعريتين الأخيرتين(٧٢) انكب بشلار Bachelard على إعادة بناء الممارسة النقدية بوضعه «الوظيفة الشعرية» فى مركز كل قراءة إذ أن هذه الوظيفة هى التى تحول المعنى والشكل من خلال عمل خيالى مستمر.

وما يبحث عنه النقاد المداريون هو بالتحديد المراكز أو النقاط الرئيسية: بالنسبة لبوليه G. Poulet ، إنها نقطة الالتقاء بين مقولتى الزمان والمكان(٧٣) وبالنسبة لريشار J.P.Richard (المولود عام ١٩٢٢) فإنها ما يسبق الكتابة أى ما هو دونها والذى ينتظم حوله العالم الخيالى بكامله(٧٤) بينما يرى ستاروبنسكى J. Starobinski (المولود فى عام ١٩٢٠) إنها نقطة الحد بين الكينونة والظهور(٧٥) .

نستخلص من هذا الموجز أن مضمون المناحى المدارية يرتكز على الفلسفة كأساس، ورغم التصاقهم بالنص «النقد المدارى ينسج بالفعل شبكة كثيفة تمدها عملية محاكاة بين النص وشرحه اللذين يتداخلان» فإن لهؤلاء الكتاب مفهوم وجودى للكتابة: من هنا اختيارهم وتمييزهم لمؤلفين يحللونهم دون غيرهم مثل روسو Rousseau ومالرميه Mallarme ونرفال Nerval وبودلير Baudelaire والشعراء المعاصرين. والذى يهم النقاد المداريين فى المقام الأول هو توضيح العلاقة بين الحياة والقول، وهذا ما يلخصه ريشار J.P

Richard بالعبارة المقتضية الآتية: «الأدب هو مغامرة كينونية»[١]

يمكننا أن نتصور بسهولة اللوم الذى لاقاه مثل هذا السلوك النقدى: لماذا تميزون هذا «المدار» دون غيره؟ لماذا تجزئون المؤلف المعطى ككل؟ وكيف يمكن أن يكون الناقد كما يريده ستاروبينسكى J. Starobinski عبارة عن «رؤية مطلة» على النص تحلله من الخارج، وأن يكون فى الوقت نفسه هذه الرؤية الداخلية و«الحدس التماثلى»؟ بالضرورة هناك خيارات وحتى رهانات يمكن الاعتراض عليها، ولقد تلقى النقد المدارى هجمات من قبل النقد الجامعى الذى يلومه لعدم اكتراثه بالعلم، ومن قبل الشكلانيين الذين يتساءلون حول صلاحية مثل هذه التحليلات بالنسبة إلى مفهوم «الأدبية»، ومن قبل الماركسيين الذين يعترضون على أن النقد المدارى لم يهتم بتحديد موقع الإنسان بالنسبة إلى زمنه ومكانه الواقعيين وليس الأدبيين. إلا أنه يجب الاعتراف بالثراء الإيحائى للتفسيرات المقترحة والتى غالبا ما تقدم للقارىء التائه خيوطاً توجيهية «التى يمكن الاعتراض عليها طبعاً، ولكن أليست كل قراءة فى حد ذاتها اعتراضا؟» يستند عليها فى الحيز الكلامى لمؤلفين مثل نرفال Nerval أو روسو Rousseau؟

كثيراً ما ركز النقد المدارى اهتمامه على المضمون وكان يميل لـ (خاصة عند بوليه Poulet) إلى تجاهل الأسلوب والتشكلية: ومن هنا محاولة روسيه J. Rousset توحيد التيار الشكلانى والتيار المدارى. وقد عمل فى مقالة بعنوان ذى دلالة ـ «الشكل والدلالة» Forme et Signification ـ على إظهار «التضامن بين عالم ذهنى وتركيبة

محسوسة وبين رؤياً وشكل»[٧٧]

الرؤيا والشكل:

يبدو فى النهاية أنهما القطبان الأساسيان للنقد الحديث، إذ تضعنا الأولى ضمنياً فى مجال الفرويدية والتحليل النفسى بينما تضعنا الثانية، وبوضوح، فى حقل التأمل اللغوى على الصعيدين الألسنى والجوهرى.

٤ ــ ما الذى يجب أن نفهمه؟

إذا كان المؤلف هو موضوع النقد الوحيد، فيجب أن يكون هناك مؤلف. ولكن، أليس العمل الأدبى محكوماً عليه بالانطواء على صمته من كثرة ما يدور حوله أو فيه من تساؤلات، واستجوابات، وتعطيل للوظيفة «العادية» للغة؟ وكانت هناك محاولتان، إحداهما نقدية والأخرى عملية، لإعطاء موقع أساسى لهذه الكتابة القصوى: كانت المبادرة الأولى للكاتب بلانشو M. Blanchot (المولود عام ١٩٠٦)، والثانية لمجموعة وهو أيضا اسم المجلة المؤسسة منذ عام ١٩٦٠ فى دار نشر Le Seuil التى يديرها سولرز P. Sallers (المولود عام ١٩٣٦).

تتسم تجربة بلانشو Maurice Blanchot بهامشيتها سواء على الصعيد الروائى[٧٨] أو على الصعيد النقدى فى كل محاولة، يفترض تحديد موضع اللغة المهددة بالزوال مع زوال الذات، ليس على الصعيد الوجودى بل على الصعيد الجوهرى حيث تنعكس فرضية ديكارت Descartes فيقول بلانشو Blanchot من خلال Thomas l'obscur «توماس الغامض»: أفكر: إذن أنا لست موجوداً» كيف يمكن والحال كذلك، قول الأشياء ببساطة؟ وكيف يمكن حتى التكلم

عن الأشياء؟ اللغة فى طريقها إذن إلى «إقامة علاقة حرية مع الموت» أكثر مما هى معنية بحصر واقع ما[٧٩] : عندئذ يصبح كل شىء تصوراً افتراضياً ومن هنا العنوان المعبر لإحدى دراساته: «الكتاب الآتي»[٨٠] Le Livre a venir الايتيمولوجى فيعبر بفعل انعكاسات معقدة «بالمعنى الايتيمولوجى»، عن التحلل بقدر ما يعبر عن الوجود، وينطلق بلانشو Blanchot من هذه الازدواجية الأساسية لتعريف خاصية «الكلمة النقدية» التى تجعلها تزول فى الوقت الذى تحقق نفسها[٨١] وبالفعل فإن دراسته الرائعة بعنوان Lautreamont et Sade ليست تفسيرية بقدر ما هى جهد عظيم وعملية قراءة وإبداع جديد لعوالم التقطها بفعل تقمص عاطفى، متجاوزاً شكلى المؤسسة اللذين يستند عليهما الواقع النقدى برمته أى «الجامعة والصحافة» من هنا نداؤه من أجل نقد متحرر «من جميع أشكال القيم»[٨٢]

وكان هذا الرفض للقيم منطلق مجموعة Tel Quel التى تجد موقعها عند ملتقى الماركسية[٨٣] والتحليل النفسى، والألسنية. لن نتطرق إلى تاريخ المجموعة وسنكتفى بالإشارة إلى أنها تتجه تدريجياً نحو عمل سياسى فى الأساس يمر بتدمير اللغة كونها من وجهة نظرها، وسيلة النقل الرئيسية للإيديولوجيا البرجوازية[٨٤] التى تتسم «بالوصفية، والزخرفية البنيوية». نرى هنا ما يربط هذه المجموعة بأعمال J.Kristeva المعترضة على أسس العلامة ففى الحالتين المقصود هو تأكيد انهيار البنى «الدولة البرجوازية، العرف الأبوى، الدين،، الذات وخطابها» التى أحدثت فيها اللغة الشعرية الشروخ الأولى[٨٥] عندئذ، أى نقد يمكن ممارسته دون أن يكون هو نفسه موضوع وأداة الثورة أو التحلل؟

مراجع الفصل الرابع

(1) Emile Zola "Le roman expérimental" 1880, chap. V
(2) Ferdinand de Saussure : "Cours de Linguistique générale" Poyot 1916 - p. 20
(3) Ibid. P. 25
(4) Roland Barthes: "Critiques et vérité", Seuil, 1966, P.50
(5) Ibid, P. 58
(6) Ibid, P. 63
(7) Eddy Roulet حول سوسير Saussure
(8) J. Perrot, "La Linguistique", P. U. F. coll "Que sais - je" No. 570
(9) Saussure : Ibid p. 158
(10) Ibid p. 157
(11) Roland Barthes: "Eléments de sémiologie" à la suite de " Le degré zéro de l'écriture", Gonthier 1965, coll. Méditations, P. 79
(12) "Le terme de "structure" reprend celui de "systéme", seul employé par Saussure. Sur les sens du mot, voir plus loin, p. 95
(13) Sur tous ces aspects particuliers du post- saussurianisme, voir Robert Laffont, et Françoise Gardés- Madray, Introducion à l' analyse textuelle, Larousse, 1976 coll. "Langue et langage"
(14) Emile Benveniste:"Problémes de Linguistique générale", t. 1
(15) Harald Weinrich: "Le temps", Seuil, 1973, pp. 20 - 66
(16) Voir outre Weinrich Gérard Genette, Figures III, Ed. du Seuil, 1972, coll."Poétique", pp. 77 - 182
(17) Se reporter aux travaux de Propp (Les sphéres d'actions, voir plus loin p. 90, de Greimas (Les actants, voir également plus loin p. 98)
(18) Voir là encore Propp, Greimas et Claude Bremond et sa Logique du récit Ed. du Seuil, 1973, coll. "Poétique"
(19) Voir Genette, op. cit., pp. 225 - 268
(20) Sur Jakobson voir également plus haut, pp. 24 sq.
(21) R. Jakobson, "Linguistique et poétique", in Essais de linguistique générale, Edition de Minuit, 1963; rééd. Le Seuil, 1970, coll. "Points", p. 210. La version originale a paru en 1960 aux Etats - unis.
(22) Sur l' Opoiaz et les "formalistes russes", voir plus haut pp. 23 - 24. Le nom de "formaliste" qui est le plus souvent utilisé était refusé par les membres de l' Opoiaz qui ne le cite qu'entre guillemets: à l' origine il était

employyé avec une intention polémique par les historiens de la littérature russe traditionnels.
(23) B. Eikhenbaum, La théorie de la "méthode formelle", in Théorie de la littérature, Ed. du Seuil, 1965, p. 31
(24) Ibid, p. 33
(25) Roland Barthes, Critique et vérité, p. 57
(26) Tzvetan Todorov, "L'héritage méthodologique du formalisme" (1964), in Poétique de la prose, p. 12
(27) J. Tynianov cité par Todorov dans Poétique de la prose, p. 14
(28) Vladimir Propp, Morphologie du conte, 1928, trad. franç., Ed. du Seuil 1970, coll. "Points", p.6
(29) Ibid., p. 11
(30) Ibid., p. 12
(31) Propp, op. cot., p. 31
(32) Propp, op., cit., p. 112
(33) Propp. ibid p. 27
(34) Propp a d' ailleurs été son premier "continuateur" avec Les Recines historiques du conte merveilleux, Gallimard, 1983 (éd. originale, 1946). Pour sa postérité et son influence dans les études du récit on se reportera à la premiére partie de l' ouvrage de Claude Bremond, Logique du récit, Ed du Seuil, 1973, coll "Poétique" pp. 9 - 128
(35) André Jolles: "Formes simples", éd. du Seuil, 1972 - p. 15
(36) Spitzer: "Etudes de style", Gallimard 1970
(37) G. Muller: "Morphologische Poetik"
(38) O. Walzel: :Das wort Kunst werk" 1926
(39) E. Lammert: "Bauformen des Erza' hlens" 1955
(40) Voir par exemple le titre de l' ouvrage polémique de Raymond Picard Nouvelle critique ou nouvelle imposture, Jean - Jacques Pauvert, 1965, coll. "Liberté". Voir aussi l' ouvrage de Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique Mercure de France, 1966.
(41) "Présentation" du Premier numéro de la revue Poétique, Ed. du Seuil, 1970.
(42) Voir par exemple le tire de la revue publiée chez Armand Colin, Revue d' Histoire littéraire de la France. On ne confondra pas l' histoire littéraire et l' histoire de la littérature de la littérature qui tente de renouveler les études historiques à partir de bases matérialistes, en faisant porter l'accent plus sur les conditions de production de la littérature (Place de l' écri-

vain, statut social. moral, financier, etc.) que sur les hommes et les idées

(43) Roland Barthes: "Critique et vérité" p. 79

(44) Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature Fantastique p. 36

(45) Txvetan Todorov : "Poétique", p. 100

(46) Poland Barthes: "Critique et vérité" p. 78

(47) Emile Benveniste: op. cit p. 91

(48) Louis Hiemsiev: "Actalinguistica" IV Fasc. 3, 1944, p. v

(49) Claude Levi- Strauss: "Anthropologie Structurale" Plon, 1928, p. 309

(50) René Wellek et Austin Warren: "La théraire littéraire", ed, du seuil 1971

(51) Roland Barthes: "La théorie du texte", in Encyclopedia Universalis v. 15

(52) Roland Barthes: " Introduction à l' analyse structurales des récits in communication, Seuil, 1966

(53) Ces trois niveaux sont empruntes áT. Todorov qui les a développés tant dans sa Poétique que dans l'Introduction à la littérature fantastique, pp. 24 - 25

(54) انظر ما ورد سابقا حول الموضوع نفسه في هذا الفصل

(55) Claude Bremond: "Logique du récit", Seuil, 1973

(56) ibid

(57) Claude Bremond: "La logique des possibles narratifs "in" Communication" No, 8, p. 61

(58) Algirdas - Julien Greimas: "Les actants, les acteurs et les figures "in" sémiotique narrative et textuelle", Larousse, 1973

(59) Emile Souriau: "Les 200 - 000 Situation dramatiques ,1950

(60) A.J. Greimas op. cit p. 165

(61) Jean Pouillon: "Temps et Roman", Gallimard, 1946

(62) Focalisation G. Genette أو البؤرة السردية وهو مصطلح يستخدمه جينيت
" Focus of narration" وهو يترجم التعبير الانجليزي

(63) Georges Blin: "Stendal et les problémes du Roman", Jasé Carti, 1954

- G. Genette: "Figures III" Ed. du seuil, 1972.

(64) تخصص هذا العمل في قراءة نظرية لمؤلف بروست
Proust: A la recherche du temps perdu
وقدم مفاهيم نقدية ومنهجية عديدة يمكن استخدامها لدراسة الخبر اما مصطلح narrataire فقد جاء مقابل «الراوي» narrateur علي نحو المرسل اليه destinataire والمرسل (destinateur)

(65) يلاحظ أن اللغة الفرنسية تخلط في مصطلح الزمن، الزمن بمعني الترتيب

الزمني، والجانب النحوي المتعلق بالفعل، بينما تميز اللغات الأخرى وبدقة بين الزمن الوجودي(Time, Zeit)
والزمن في النحو(Tense ,Tempus) على أن اللغة الإنجليزية تستخدم اسما ثالثا للإشارة الى الحالة الجوية (Weather)
(66) Harald Weinrich: المصدر السابق ص ٣١١
(67) Gerard Genette : المصدر السابق ١١٩
(68) ما نلاحظه من خلاف بين تودوروف Todorov للمدار ومفهوم ريتشارد J. P. Richard الأكثر تماسكا
(69) Jean - Poulet: Weber: "Gennese de l'oeuvre Poetique" Gallimard, 1960
(70) Georges Poulet: "Etudes sur le temps humain", plon, 1950 t. 2, "La distance intérieure", t.3 "Le point de départ", t.4 "mesure de l'instant"
(71), (72) Gaston Bachelard: La psychanalyse du peu", 1934, L'eau et les rēves", 1942; "L'air et les songes", 1943, "La terse et les réveries de repas";"La terse et les réveries de la volonté" 1948; "La poétique de l'espace", 1957 "La poétique de la réverie" 1960.
(73) انظر بالإضافة الى المؤلفات المذكورة:
"L'espace proustien", Gallimard, 1963
(74) انظر على وجه الخصوص :
"Littérature et sensation", 1954; "poésie et profondeur", 1955; "L'univers imaginaire de Mallarme", 1961; "Proust et le monde sensible" 1974.
(75) "Jean - Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle" Gallimard, 1971
(76) J. p. Richard, "Littérature et sensation" p. 15
(77) Jean Rousset: "Forme et signification", Corti, 1963, p. 1
(78) أعمال بلانشو Blanchot المميزة هي الاتية :
"Thomas l'obscur" (1941) "Aminadab" (1942), "Le demiew homme" (1957)
(79) دراسة عن Mallarme, Rilke, Kafka, Holderlin جاليمار ١٩٥٩
(80) دراسة عن Sade, Lautreamont ١٩٦٣
(81) Maurice Blanchot: "L'espace littéraire", Gallimard 1955
(82) نفس المصدر
(83) انظر :
Philippe Sollers "Sur le materialisme-dialectique", Seuil 1971
(84).: انظر مقدمة سولرز Salers لكتابه "Une étrange solitude"
الطبعة الجديدة، انظر ايضا كتابه بعنوان : "H. et Lois", Seuil
(85) Julia Kristeva: "L arevolution du langage poétique", Seuil, 1974.

الفصل الخامس

النقد فى موضع التساؤل

لقد أظهر عرضنا لأهداف النقد الأساسية الأربع - الوصف ، المعرفة والحكم والفهم - عدة نزاعات كامنة . وهذه المرة ، سنترك جانباً الخصام القديم للتدقيق فى الشجار القائم اليوم ، وذلك ليس من قبيل الانزلاق إلى حب النميمة المعتاد عند أهل المهنة الأدبية بقدر ما هو من قبيل المحاولة لتوضيح ماهية العمل النقدى.

١ - زمن الحروب الكلامية

قال دوبروفسكى Serge Doubrovsky إن ما هو متفق على تسميته بنزاع النقد الجديد «ليس إلا الوجه الجديد لنزاع القدماء والمحدثين»[1] فهل من الممكن أن يكون النزاع القديم هو نفس نزاع اليوم؟

لقد بدأ العدوان بيكار Raymond Picard برسالة هجائية شديدة اللهجة ضد بارت Roland Barthes نشرتها الجريدة اليومية «لوموند» Le Monde بتاريخ ١٩٦٣/٣/١٤ تحت عنوان :«النقد الجديد أو الخداع الجديد» (١٩٦٥) ويبرر بيكار Picard لهجته الهجومية بقوله إن «ما يسمى بالنقد التفسيرى، والنقد الأيديولوجى، أو النقد الجديد يبدو حتى اليوم ذا طابع عدوانى أكثر منه فكرياً»[2] واعتبر أستاذ السوربون المقدام أنه يتصدى لمؤمراة حقيقة حشدت ضد ريشار وبارت وستاروبنسكى Pierre Richard, Roland Barthes, Starobinski, والتحليل النفسى أو علم النفس النقدى، والتحليل الماركسى ، والتحليل البنيوى ، والوصف الوجودى أو الظواهرى ، ومزيج غريب من هذه المناهج، واغتنم الفرصة للمساس بعلم النفس النقدى الذى يمارسه مورون Charles Mauron (وهو صاحب رسالة جامعية Des metaphores obsedantes au mythe لاقت ترحيب السوربون personnel ١٩٦٢ وعامل فيبر بخشونة كما سخر (ليس دون سبب

من التحليلات المدارية) التى تضمنها كتابه حول «تكوين العمل الشعرى» Genese de l'oeuvre poetique ١٩٦٠ وندد بالطموح الشمولي ، والمعلن على أى حال "للنقد الحديث" حسب مفهوم ريشار Jean - Pierre Richard (إلا إنه حيا هذا الأخير لذكائه ولذوقه الأدبى). ولكن بارت Roland Barthes هو الذى نال النصيب الأكبر من الانتقادات اللاذعة . ولم يكن ذلك يتعلق فقط بعمل الرجلين حول راسين Racine. (بيكار) Picard صاحب رسالة ضخمة وتحتوى على علومات كثيرة ولم يكن يمكن أن يستخف بالتحليلات التى كتبها بارت Barthes في دراسة حول راسين وحقيقة الأمر أن بيكار Picard يأخذ على النقد الجديد إنه يعمل فيما لا يمكن التحقق منه ، وإنه استخدم عدة علوم بطريقة عابرة دون تعميق أى منها وشدد على المسائل الجنسية ، ورطن بلغة علم الأمراض دون التدقيق فى مصطلحاتها كما يتوجب على أى كاتب محترم. فمأخذ Picard بالإيجاز هو أن هذا المنهج النقدى المستند على مسلكين متناقضين ظاهرياً هما التأثيرية والدجمائية ، هو تأثيرية ايديولوجية (...) ذات جوهر دجمائى «يلعب فيه Barthes دور دلفية الفلاسفة».(*)

كان الرد سريعاً وبدرجة العنف نفسها. ففى كتابه عن «النقد والحقيقة» Critique et vérité بين Barthes أن طلب الموضوعية يترتب على الأيديولوجية الوضعية وأن التمسك بقواعد الذوق والوضوح ناجم عن القيم الكلاسية المتخلفة ويرى Barthes أن خاصية الأدب المزعومة لا تؤدى إلا إلى صيغة هى من تحصيل الحاصل مثل «الأدب هو الأدب» غير أن الكتابة ليست إقامة علاقة سهلة مع المتوسط المحتمل

(*) Dythie : عرافة تعلن النبوءات باسم أبولو فى معبد دلف. (م).

من القراء ، بل هى إقامة علاقة صعبة مع لغتنا ذاتها. «إن مرض أو عجز النقد القديم يكمن فى عدم قدرته على إدراك الرموز أو التعامل معها » (asymbolie) وعلى محاولة «تعديد» قراءته لنص ذى دلالات عديدة "Polysémie" وبالتالى يكون النقد خطابا يتحمل علناً مسئولية حصر العمل الأدبى فى معنى محدد «الناقد يجعل المعانى مزدوجة إذ تطفو لغة ثانية – أى ترابط منطقى بين العلامات – فوق اللغة الأولى» ويختلف بذلك عن القراءة (رغبة فى العمل الأدبى، ورفض «تجاوزه» بكلمة غير «كلمة العمل ذاتها» وعن علم الأدب ذلك الخطاب العام ، الذى لا يركز على أحد معانى العمل الأدبى أو حتى على معانيه الكاملة ، بل يركز بالعكس على «المعنى الخالى الذى يدعمها كلها» ، وهذا هو النموذج الذى يتصوره بارت Barthes الشبيه بالنموذج الألسنى).

وقد انطلقت أصوات أخرى منها أصوات أنصار بيكار وبارت Picard et Barthes طبعاً ، ولكن أصوات نقاد راغبين فى فتح طرق أخرى أمام النقد . فكتب فيبير Jean - Paul Weber رسالة هجائية تحت عنوان «النقد الجديد ونقد العصر الحجرى القديم» "Néo-critique et paléo-critique" وضمّنه عنواناً فرعياً «ضد بيكار» Picard (١٩٦٦) واقترح فى هذه الرسالة منهجاً أراده جديداً «أحادية المدار» فى مقابل «تعدد المدارات» الذى اتسمت به أعمال بشلار Gaston Bachelard وبوليه Poulet وريتشارد Jean-pierre Richard باستخدامه لكلمة المدار يقصد فيبير Weber «تجربة فريدة أو سلسلة من التجارب تترك بصمة ثابتة فى العقل الباطن وفى ذاكرة الفنان ، ومنذ الطفولة». وبذلك كان يرد على بيكار Picard

مؤكدا من جديد خياره الذى تبلور فى كتابيه حول «تكوين العمل الشعرى» و«المجالات المدارية» de l'oeuvre poétique "Domainés thematiques" غير أنه لم يكتف بالهجوم على ممثل «النقد الجامعى» وحمل على بعض زملائه من النقاد الجدد.

فى كتابه الصادر بعنوان «لماذا النقد الجديد» Pourquoi la nouvelle critique (١٩٦٦) حاول دوبروفسكى Doubrovski بلورة الأمور وأيضاً رفع مستوى النقاش. كما ذكر بأن النقد الجديد (new criticism) سبق بعشرين عاماً التيار الذى حمل نفس الاسم فى فرنسا والأهم من الذين يعلو صوتهم اليوم، كان الرواد مثل: شيتز Léo Shitzer واويرباخ Erich Auerbach ويلك René Wellek.

ورفض كل ما يتعلق بالغموضية وعلى وجه الخصوص مفهوم العمل الأدبى «كوليد للمعجزة» ولكنه ندد أيضاً «بعجز المناهج الموضوعاتية» وخطر البحث فى المجال الأدبى بالارتكاز على العلوم الإنسانية ، واقترح ممارسة النقد الفلسفى الوجودى «لا يمكن للنقد الوجودى أن يرتكز إلا على وجود الناقد».

لقد مرت السنون ويمكن اليوم تهدئة المشاعر الناجمة عن التعصب عندما ننظر فى موضوع هذه المشاجرات التى تذكرنا أحياناً بما كان يحدث من نزاعات بين اللاهوتيين أيام السوربون القديمة. يجب أن نضع فى الحسبان الأحقاد الشخصية والنزوات ويجب خاصة ألا ننسى أن النقاد الجدد أصبحوا فى معظمهم أساتذة جامعيين وأن نقدهم هو أيضاً نقد جامعى ، وأن النقد الجديد لم يكن أبداً «مدرسة» (مثلما كان يعتقد R. Picard) وأخيراً فإنه يضم تعسفياً تحت هذا الاسم اتجاهات مختلفة.

٢ - موضع النقد الأدبى

ما نستخلصه من هذه التصادمات هو أن موضع النقد الأدبى غير محدد وبالتالى صعب، إذ أنه يتأرجح بين قطبين متضادين:

ا - بين "الحكم" و"المعرفة"

كان دوبوس Charles du Bos قد لاحظ أن النقد الأدبى «يتأرجح دائماً وبغرابة بين لائحة الشرف وإعلانات الوفيات»: فإما يحكم ، ويصنف ، أو يذكر بوقائع يفترض أولياً أنها توضيحية. هذه صورة هزلية بالطبع عن النقد المعيارى «الحكم» وعن النقد المرتكز على السير الذاتية «المعرفة» وعن النقد التأثيرى والتاريخ الأدبى. ولكن الصحيح أيضاً أن النقد غالباً ما يبحث عن «جميع الحجج الممكنة وجميع الذرائع للامتناع عن القيام بمهمته» بفقد أشارت مانيه Claude Edmonde Magny إلى هذه الانحرافات عند سانت بيف Sainte - Beuve المهتم بالطرائف والذى يستمتع بالطعن الغادر، وتيبوديه Thibaudet المنكب على دراسة الأصول الريفية لكاتب ما ، ولاربو Larbaud المنطلق نحو اكتشاف قارات أدبية مجهولة. وتقول فى الخلاصة : «إذ كان الأدب يمثل شكلا تعبيريا مرضيا للكاتب، فهذا الأدب لا يعنيه النقد بشئ إذ أنه يمكن أن يكتفى بمقدمات حول السير الذاتية فى كتب المختارات الشعرية»[٣].

٢ - بين الأدب واللاأدب:

ولكن ، أليس النقد الأدبى شكلاً من أشكال الأدب؟ لقد رصد الناقد قلمه مبدئياً لتوضيح عمل أدبى ما ، وتكرس العمل النقدي لهذا العمل الأدبى ، وهو يميل إلى أن يصبح عملاً مستقلاً ، بدليل أنه أخذ موضعه وسط النهوج الأدبية. في كتابه حول «النقد

والحقيقة» يبين بارت Barthes هذا الجهد الذى يحول الناقد إلى كاتب، فيقول «إذا كان للنقد الجديد وجود ما فهو لا يكمن فى وحدة مناهجه، ولا في التفاخر الذى يسنده حسبما يقال ، إنما يكمن فى وحدانية الفعل النقدى الذى أصبح يؤكد نفسه بعيداً عن حجج العلم أو المؤسسات ، كفعل كتابة تام. ولكن ألا ينطبق هذا القول على النقد القديم».؟ لا يضيف دوبروفسكى Doubrovskiشيئاً جديداً بقوله إنه «لا يكفى أن يخلق الناقد لغة جديدة كما يفعل الكاتب إذ عليه ، مثل الكاتب ، أن يدمغ هذه اللغة فيجعل منها عملاً أدبياً ، أى أن يحولها إلى لغة يتطلب فهم سياقها الخاص الرجوع إلى بنيتها العامة(٤)».

لا نستطيع التنبؤ بها إذا كان مؤلف سارترSartre حول جينيه (Saint-Genet) سيدون أكثر من أعمال هذا الأخير، ولكن من المؤكد أن مؤلف سارتر Sartre يتمتع بسمتين تربطه الأولى بالعمل الأدبى الذى يشير إليه بينما تؤكد الثانية استقلاليته.

غير أن مثل هذه الممارسة النقدية تنذر بالخطر : فإذا ما اعتبرنا النقد فناً نكون قد أقرينا بأن له وجوداً فى حد ذاته، ويصبح بالتالى البديل عن قراءة المؤلفات الأدبية. وفى هذا الصدد ، تبدو لنا عبارة رينان Renan المتعلقة بالنقد الأدبى، (انظر الفصل الثانى ٤:٣) مؤشراً خطيراً. ولهذا السبب أريد أحياناً للنقد الأدبى فى عصرنا ، أن يكون لا أدبياً. فحاول كوكيه Jean Coquet من خلال السميائية الأدبية «بناء موضوع للمعرفة» ، وتقديم مساهمة فى التحليل التحويلى للخطاب وباتباعه أسلوب «التحليل المرموز» "Cryptanalyse" يبرز علاقات يمكن اعتبارها كسلسلة من العمليات المنطقية – الرياضية (وإن رفض أن يحصرها في هذه الوظيفة). قد ينفرنا مثل

هذا الأسلوب فى تناول الأعمال الأدبية ، وقد تذهلنا الرسوم البيانية والجداول التى لا تبدو واضحة لغير مؤلفها : إلا أنه لا جدل فى شرعية المحاولة لأنها تتوافق مع رغبة العودة إلى النص.

٣ - بين الموضوعية والذاتية:

يرى البعض أن النص «موضوع فعلى» Coquet بينما يرى آخرون أن لا وجود له إلا من خلال الإدراك المتميز لكل قارىء ، قال Ramon Fernandez إن «النقد هو رؤيا لرؤيا أخرى» قد نحلم مع بوليه Georges Poulet بنقد تماثلى «يكون وليد الالتحام مع الموضوع ، أو بالأحرى مع إحساس المؤلف بهذا الموضوع(٥).» غير أنه لا يجب الانخداع بالحديث عن الذاتية أو الموضوعية الخالصة ومازال النقد يتأرجح بين هذين القطبين. نشارك مانىClaude-Edmonde Magny رأيها القائل «لقد أضل التعلق الشديد بالتجرد عدداً كبيراً جداً من النقاد وأن الشكل الأول للموضوعية الذى يجب أن يتخلى عنه النقد هو الكلية المجردة والقيمة القائمة فى حد ذاتها». ولكننا نبتعد عنها عندما تقول إن «النقد الأدبى يمكن أن يكون أحد أشكال السيرة الذاتية - وربما الشكل الشرعي الوحيد للسيرة الذاتية»(٦).

وعندما نشير إلى أن ملاحظات دوبوس Du Bos فى يومياته Journal حول كيتس Keats ونيتشه Nietzsehe أو كونستان B.Constant تبدو وكأنها «هيكل أو كاريكاتور لفكرة حية» إذا قرأناها على شكل مقالات «موضوعية» موجهة للقراء فى سلسلة «المقاربات» Approximations نرى أنها تندد بوصول هذا المنهج النقدى وليس كل النقد ، إلى الطريق المسدود.

وذلك لأنه قد لا يكون هناك نقد دون هذا التأرجح . في عام

١٩٧٠ ، رأى ستاروبنسكى Starobinski عندما تطرق مجدداً إلى النزاع بين «القدماء» والجدد ، ضرورة إبراز ما اعتبره مفهوماً جوهرياً أى مفهوم «المسيرة النقدية» وهى المسيرة التى تنقلنا من «الاستقبال الساذج» أو شبه الساذج ، إلى «فهم جامع» وإلى «تفكير مستقل» لأن كل نقد قيم فيه شئ من القريحة والغريزية ، والارتجال، وما يرجع إلى الحظ والنعمة. إلا أنه لا يستطيع الاعتماد على ذلك . فهو يحتاج إلى مبادئ تقوده دون إرغامه ، وتعيده إلى موضوعه[٧] ويضيف Starobinski إن المفارقة تكمن فى أن المنهج لا يصل إلى صيغته التصويرية إلا فى اللحظة التى يكون قد أنجز فيها وظيفته ، والنظرية تأتى بعد الممارسة.

٣ - إغراء التحليل النفسى

قد تكون محاولات تطبيق التحليل النفسى فى مجال الأدب هى المثل الأوضح عن التجاذب الداخلى الذى يعرفه النقد. وللاطلاع على الفكرة يمكن الرجوع إلى كتاب كلانسى Anne Clancier حول «التحليل النفسى» Psychanalyse et critique litteraire (١٩٧٣).

لقد بدأ التعامل مع التحليل النفسى فى الحقل الأدبى منذ زمن بعيد، فى فترة السريالية. ويمكن اعتبار مقدمة بريتون Andre Breton حول جارى Jarry واوبو Ubu فى مختارات الدعابة السوداء Anthologie de l'humour noir كمحاولة تفسيرية موجزة وسريعة «حيث أنه من المسلم به أن الفكاهة هى انتقام عنصر المتعة المرتبط بالأنا الأعلى من عنصر الواقع المرتبط بالأنا عندما تواجه هذه الأخيرة موقفاً صعباً للغاية ، سنكتشف بسهولة أن شخصية أوبو Ubu هى تجسيد مجيد للذات حسب مفهوم نيتشه وفرويد وهى تدل

على مجموع القوى المجهولة واللاواعية ، والمكبوتة التى لا تشكل الأنا إلا تعبيراً عنها فى حدود المسموح وخاضعاً للحذر».

منذ زمن بعيد أيضاً ، اتجه النقد نحو تحليل الكتابة المرضية (Pathograghie L'echec de Baudelaire, René La Forgue) ١٩٣١ والسيرة الذاتية النفسية Psychobiographie أنظر (Edgar Poe : Marie Bonaparte) ١٩٣٣ Jean Delay La jeunesse de Gide, ١٩٥٧ ويتأسيسه للنقد النفسى فى عام ١٩٤٨ أراد مورون Mauron (١٨٩٩-١٩٦٦) أن يتميز عن هذه الاتجاهات. كان هدفه هو العمل الأدبى وسعى «لاكتشاف ما فى النصوص من وقائع ومن علاقات مازالت خفية أو لم يفطن لها أحد بما فيه الكفاية ، مصدرها الشخصية اللاواعية للمؤلف. وبينما يعمل التحليل النفسى عن طريق تداعي الأفكار والأحاسيس» يعمل النقد النفسى عن طريق مطابقة النصوص. فهو يدرس الطريقة التى تتكرر فيها ، وتتغير شبكات ومجموعات صورية في أعمال كاتب ما ، ثم يستخلص البنى التى تستند عليها الأشكال والمواقف الدرامية ، باحثاً عن «الأسطورة الشخصية» للمؤلف ، ولا يلجأ إلى السيرة الذاتية إلا فى النهاية ومن باب التدقيق الأخير».

لقد اعتبر النقد النفسى لبضع سنوات كمنهج طليعى. إلا أنه يتعرض اليوم لهجمات عنيفة رغم أهمية ما ورد من شرح للنصوص فى أعمال مورون حول راسين وملارميه وجيرودو Giraudoux وحول النهج الهزلى. ولقد هاجمه أنصار التاريخ الأدبى الصارم. وحقيقة ، هناك ضرورة للحذر مما كان يسميه مونترلان «التحليل النفسى الجاهز في السوبر ماركت» وكان بيكار Picard على حق عندما أشار

إلى أن إخضاع راسين أو Nigny إلى التحليل النفسى ليس أبداً كإخضاع كائن حى للمعاملة نفسها «فكيف يمكن تشبيه العمل الذى ينجزه كاتب على مكتبه بالكلام الذى يبوح به عشوائياً سريض متمدد على مقعد؟[٨]».

من جهة أخرى، اصطدم النقد النفسى بالخارجين عن نظرية فرويد Freud وكان الصدام الأول مع أتباع يونج Yung الذين استبدلوا سياج «اللاوعى الشخصى» بالنماذج الأصلية المنتشرة فى الروح الجماعية . ومن ضمن هذا التيار، قام دوران Gilbert Durand الذى قدم نفسه كتلميذ ليونج Yung فى كتابه حول «البنى الانثروبولوجية» "Les structures anthropologiques de L'imaginaire" (١٩٦٠)، قام بتطبيق النقد الأساطيرى فى كتاب حول أحد مؤلفات ستاندال Stendhal, le dêcor mythique de la Chartreuse de Parme ١٩٦١ قبل أن يعمل على توضيح مفهومه النقدى هذا فى مقال حول دى ميستر xavier de maistre, voyage dans L'oeuvre de xavier de Maistre والأسطورة الشخصية التى يرى مورون أنها تعبير عن الشخصية اللاواعية وعن تطورها[٩] يعتبرها دوران Durand شذوذاً اصطلاحياً يغطى مفاهيم مضللة «لأن الأسطورة تتجاوز بكثير الشخصية ، وسلوكها ، وايديولوجياتها» ويجب الإقرار بأن «جبروتها يفوق تلك التى توزعها نزوات الأنا» ثم يرى أن الأدب يشكل مقاطعة من الأسطورة ، وينطلق النقد الأساطيرى من مسلمة تفترض أن الصورة «الملحة» أو الرمز المتوسط ، يمكن ليس فقط دمجه فى عمل ما ، بل يمكن أيضاً اعتباره عنصراً مكملاً ودافعاً لعملية تكميل وتنظيم كافة مؤلفات كاتب ما ، بشرط رسوخه فى قاع انثروبولوجى

أعمق من الحياة الفردية المسجلة فى طبقات اللاوعى المتعلق بالسيرة الذاتية.

لكن المفكرين الجدد يفضلون أعمال الدكتور لاكان Jacques Lacan كمرجع لأبحاثهم وعلى سبيل المثال نذكر بحثاً أجرته كليمان Catherine Clement تحت عنوان «مرايا الذات» Miroirs du sujet (١٩٧٥) تربط فيه بين «الأسطورة» و«التخييل» مشددة على «مرحلة المرآة» ، أى على الفترة التى تتكون فيها الذاتية حسب التعريف الذى وضعه لاكان منذ عام ١٩٣٢.

ذاتية المريض ، أم ذاتية الشخصية ، أم ذاتية الكاتب الذى يدور البحث حوله أم ذاتية الناقد الذى يدرس العمل الأدبي؟ ها هو السؤال يعود ليطرح من جديد وقد تكون الطريقة الأفضل للإجابة عليه العودة إلى فرويد نفسه فى دراسته الشهيرة حول «الأحلام الهذيانية» فى أحد أعمال الكاتب الدنمركى جنسن Jensen (١٩٠٧).

إذا كان فرويد قام بتحليل بطل الرواية (عالم آثار ألمانى شاب يزور أطلال مدينة بومبى Pompéi ويصبح عرضة للهذيان) وليس كاتب الرواية. وبهذا كان فرويد يريد استخدام نص الرواية Gradiva كوثيقة لإثبات آخر اكتشافاته حول اللاوعى عند العصابيين غير المبدعين. لم يبرز أى جديد قبل صدور ملحق الطبيعة الثانية (١٩١٢) حيث يلخص فرويد Freud مطمحه كالآتى: «أن نتعلم كيفية معرفة رصيد التأثرات والذكريات الشخصية الذى بنى به المؤلف أعماله، وما هى الطرق والعمليات التى من خلالها، أدخل هذا الرصيد فى العمل، ومنذ عام ١٩٠٨ استبدلت الدراسة حول «الإبداع الأدبى وحلم اليقظة» بمسلمة جديدة تقول بإن الشاعر هو «حالم بالنهار»

وأن إبداعه «حلم نهارى» وسيعرض فرويد Freud هذه المسلمة فيما كتبه عن حياته والتحليل النفسى Ma Vie et la Psychanalyse فى عام ١٩٢٥:

«الفنان، مثل العصابى، انسحب من واقع غير مرض إلى عالم الخيال، لكن وعلى خلاف العصابى، كان الفنان يعرف سبيله فى العودة إلى أرضية الواقع الصلبة. أعماله، مثل الأحلام، هى إشباع إلا أنها محسوبة بحيث تثير اهتمام وتعاطف الآخرين.

بقيت الصعوبة ولم يستطع فرويد أكثر من غيره الإفلات منها، ولكى يفهم تخييلات(*) بطل رواية "Jensen" اضطر للاستعانة بتخييلاته الشخصية.

ألم يتقمص فرويد شخصية هانيبعل مما جعله يتوقف عند بحيرة ترازيمين وذلك عندما كان فى ايطاليا (١٩٠٧) إن تفسير فرويد لعمل "Jensen" لا يزيد بالحياة النفسية لهذا الأخير أو لبطله بقدر ما يطلعنا على الحياة النفسية للمفسر، وقد كتب ليونج Jung فى رسالة عام ١٩٠٧ يقول: «إنه لا يزيد معرفتنا بشىء ولكنه يتيح لنا الاستمتاع «التأمل» بثرواتنا.

٤ ــ أزمة النقد؟

ربما فضل معارضو منهج التحليل النفسى فى النقد القول بإن ما يتيحه لنا هو «الاستمتاع بنواقصنا» لأنهم أكثر استعداداً لاكتشاف هواجس صاحب النص التفسيرى بدلا من أى شىء آخر. وقد عبر بوميه René Pommier فى رسالة هجائية[١٠] عن رفضه لتطبيق

(*) تخييلات جميع تخييل Fantasme. (م)

مناهج التحليل النفسي في مجال النقد الأدبي.

وقد لا يكون هذا مصدر القلق الأهم. ففي رسالة هجائية سابقة «للشجار» القائم وقد أصبحت منسية اليوم لسوء الحظ، شدد جراك Julien Gracq على أثر «البلبلة والريبة» الذي يتركه الأدب المعاصر وبالأخص النقد المعاصر.

«أسبوع بعد اسبوع، تشير بوصلة النقاد على التوالي إلى جميع اتجاهات دوارة الرياح، وهذه الرياح تميل إلى وصفها على أقل تقدير بأنها رياح خفيفة ومتقلبة. فالعصر رغم الفيض الواضح في المواهب النقدية (وقد تكون هذه سمته الأساسية) يبدو عاجزاً عن المباشرة في ترتيب إسهاماته بنفسه. لا ندرى إذا كان الأدب يعاني من أزمة. ولكن الأمر الواضح وضوح الشمس هو أن هناك أزمة في الحكم الأدبي(١١).

والغريب إذن، أنه في الوقت الذي يتبين فيه أن النقد عاجز عن الحكم لم نعد نعلم أي حكم نصدره على النقد نفسه لكثرة الاتجاهات التي يسير فيها ولاختلافها والتي غالباً ما تدهشنا.

ولكن لا يجوز لنقد النقد أن يكتفي بالحكم إذ أن النقد في حد ذاته لم يكتف بذلك. نعلم جيداً أن هذه اللعبة قد تقوده إلى الدمار أو إلى العقم. ومن الطريف أن نلاحظ أن أكبر مؤلفين في القرن العشرين، إليوت T.S. Eliot وريلكه R.M. Rilke لاحقا النقد بلعناتهما «إذ يقول ريلكه في رسائله إلى شاعر شاب Lettrés a un jeune poéte لا يوجد شيء أردأ من كلمات النقد فإنها لا تقود إلا لسوء تفاهم ناجح بدرجة أو بأخرى بينما كانا أعمق ناقدين.

ولكن لا داعى أيضا للحماس الزائد، وليس تكاثر الكتابات النقدية شيئا مفرحاً دائماً، لأن الكتابات ذات المستوى المتدنى، أو المعقدة بغير داع للتعقيد أو الشمولية المحضة، هى الأكثر عدداً. ولقد فضل دوبروفسكى Doubrovsky أن يتكلم عن «مدفن للنقد» بدلا من الكلام عن «متحف للنقد» ونشاركه رأيه فى ذلك. وأيضا عندما يعتبر أن الفضل البليغ للنقد الجديد (...) والحداثة الحقيقية عند أفضل ممثليه هى أن هذا النقد الجديد قد أيقظ النقد أخيراً من نومه القديم[١٢] وذلك لا لأنه كما قال دوبروفسكى Doubrovsky أعاد النقد إلى الأدب «إذ أنه كما رأينا يوجد نقد أدبى فى غنى عن النقد الأدبى وهو لا يستحق الاحتقار» ولكن لأنه دفعه إلى التساؤل حول نفسه، أى حول مناهجه وأهدافه، والأهم من ذلك حول جوهره. والجوهر هو التساؤل الدائم. وبذلك فقد يستحق النقد الأدبى أن يقال عنه أنه فى موضع التساؤل.

مراجع الفصل الخامس

(1) Pourquoi la nouvelle critique ? Mercure de France 1966

(2) "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" J.J. Paunert 1965

(3) "Les sandales d'Empédocle" , P. 9-10

(4) "Pourquoi la nouvelle critique" p. 267

(5) Georges Poulet: "une critique d' identification dans les chemins actuels de la critique " pp. 9 et 59

(6) Magny Claude - Edmonde: "Littérature et critique" Payot 1971, pp. 39 - 48

(7) Jean Starobinski:, "La relation critique", Gallimard 1970 pp. 12 - 13

(8) "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" pp. 88 - 89

(9) Charles Maurin : "Des Métaphores obsédantes au mythe personnel " José Carti, 1962 , p. 212

(10) "Raison في مجلة René Pommier صدرت رسالة يومية
"Phallus Farfels" :العدد ٢١ تحت العنوان ".Présente

(11) Julien Gracq: "La Littératue à L'estomac" J.J Pauvert, 1961

(12) "Pourquoi la critique" , pp. 270 - 271

فهرست المصطلحات

A

Actants (Greimas)	عوامل
Analyse du récit	تحليل الخبر
Archétypes	النماذج الأصلية
Art Poétique (Horace)	فن الشعر

C

Carré sémiotique (Greimas)	المربع السيميائى
Cercle linguistique de Moscou	نادى موسكو للألسنية
Cercle linguistique de Praque	نادى براغ للألسنية
Contes Merveilleux	أقاصيص غرائبية
Critique normative	النقد المعيارى
Critique Thématique	النقد المدارى (أو الموضوعى أو التيمى)

D

Diachronie (Saussure)	التعاقب
Diègèse (Genette)	الخبر
Discours	خطاب
Distributionnalisme (Harris)	توزيعية
Durrée (Genette)	المسافة الزمنية أو السردية

E

Ellipse (Genette)	حذف
Emetteur	المرسل
Enoncé	القول
Etat de langue (Saussure)	حالة لغوية

F

Fantasme (Lacan)	تخييل
Focalisation (Genette)	بؤرة السرد
Fonctions (Propp)	وظائف
Fonction syntaxique	وظيفة نحوية
Formalistes russes	الشكلانيون الروس

G

Géolinguistique	جغرافية الألسنية
Géno - Texte (Kristéva)	النص التكويني
Genre littéraire	نهج أدبي ـ الجمع : نهوج
Glossématique (Hjemslev)	علم المصطلحات

H

Histoire	قصة

I

Infractions Porspectives(Genette)	المخالفات التي يرتكبها الراوى بالنسبة إلى التراتب الزمني للخبر بالإشارة إلى أحداث مستقبلية: مخلفات ذات علاقة بالأحداث المستقبلية
Infractions Rétrospectives(Genette)	المخالفات التي يرتكبها الراوى بالنسبة إلى التراتب الزمنى بالإشارة إلى أحداث ماضية: مخالفات مترتبة على استرجاع الأحداث الماضية
Invariants (Propp)	ثوابت

L

Linguistique	ألسنية (اسم) ، لغوية (صفة)
Linguistique du discours	ألسنية الخطاب
Littérarité (Jakobson)	أدبية النص: مفهوم أدبية النص أى السمات التي تجعل من نص ما نصا أدبيا
Logique des possibles narratifs (Brémond)	منطق للممكنات السردية

M

Matériau verbal	مادة كلامية
Message	مرسلة
Message verbal	مرسلة كلامية
Morphologie du Conte (Propp)	تشكلية القصة أو الأقاصيص
Mouvements narratifs (Genette)	حركات سردية
Mythe Personnel (Mauron)	الأسطورة الشخصية
Mythocritique Narrateur	النقد الأساطيرى الراوى (شخصية أسند إليها دور رواية القصة وهو ليس مؤلف العمل)

N

Narrateur Extradiègètique (Genette)	راو من الخارج
Narrateur hétérodiégétique (Genette)	راو مغايــر
Narrateur Homodiégétique (Genette)	راو مماثل
Narrateur intradiegetique (Genette)	راو من الداخل
Narrateur /Narrataire	الراوى المرسل / الراوى المرسل إليه

Narration	السـرد (أى العـملية الراوئيـة التي يتولاها الراوى)
Névrosé	عصابى
Niveau syntaxique	المستوى التركيبى أو النحوى

O

Ordre du discours	التراتب الزمنى فى الخطاب

P

Pause	توقف
Phéno - texte (Kristéva)	النص الظواهرى
Point de vue (Genette)	زواية الرؤية
Poétique (Aristote)	نظرية الإبداع
Poétique (Valéry, Jakobson, Todorov, etc)	الشعريّة
Problèmes de durée	المسائل المتعلقة بالمسافة الزمنية/ السردية
Problèmes d'ordre temporel	المسائل المتعلقة بالتراتب الزمنى
Psychocritique (Mauron)	النقد النفسى
Psycholinguistique	علم نفس الألسنية

R

Récepteur	المستقبل
Récit (Genette)	الخبر

Rhétorique (Aristote)	علم البيان
Roles actanciels (Greimas)	أدوات العوامل
Roles naratifs (Brémond)	الأدوار السردية

S

Scène (Genette)	مشهد
Sémanalyse (Kristéva)	التحليل السيمى
Sémiotique	سيميائية
Séquences (Propp, Barthes etc)	مقاطع، متتاليات، حلقات
Séquences complexes (Brémond)	متتاليات مركبة
Signe	علامة
Signifiance (Kristéva)	الدلائلية
Signifiant (Saussure)	دال
Signification	المعنى المباشر، الدلالة
Signifié (Saussure)	مدلول
Sociolinguistique	علم اجتماع الألسنية
Sommaire(Genette)	موجز
Sphères D'action (Propp)	دوائر الفعل
Structuralisme	بنيوية
Structuralisme génétique	بنيوية تكوينية
Stylisticiens	أسلوبيون .

Stylistique	أسلوبية
Synchronie (Saussure)	التزامن
Syntaxe fonctionnelle (Barthes, Brémond)	النحو الوظيفى
Syntaxe narrative (Greimas)	النحو السردى
Syntaxique	تركيبى، نحوى

T

Temps du récit	الزمن فى الخبر، الزمن الخبرى
Thème	مدار
Transformationnalisme (Chomsky)	تحويلية
Triades (Brémond)	ثلاثيات
Typologie des personnages	تصنيفية الشخصيات

U

Unité linguistique	وحدة لغوية
Unités narratives	الوحدات السردية

V

Verbal	لفظى أو كلامى
Vision avec (J. Pouillon)	رؤية مع
Vision du dehors (J. Pouillon)	رؤية من الخارج
Vision par derrière (J. Pouillon)	رؤية من الخلف

محتويات الكتاب

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٨٨٣/١٩٩٩

I.S.B.N 977 - 01 - 6278 - 7



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل - للشاب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك